

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مشاوران علمی

دکتر محمدعلی آتش سودا
دکتر محمدرضا ابن الرسول
دکتر علی اکبر احمدی دارانی
دکتر محمدرضا اکرمی
دکتر مهرداد چترایی عزیزآبادی
دکتر محمد حکیم آذر
دکتر حسین خسروی
دکتر مرتضی رشیدی آشجودی
دکتر اصغر رضاپوریان
دکتر سعید شفیعیون
دکتر اسماعیل صادقی
دکتر جهانگیر فکری ارشاد
دکتر حسین کیانی



فصلنامه

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

سال اول — شماره دوم

زمستان ۱۳۸۹



فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

صاحب‌امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

مدیرمسئول: دکتر محمد حکیم‌آذر

سردبیر: دکتر جهانگیر فکری‌ارشاد

مدیر داخلی: دکتر اصغر رضایوریان

هیأت تحریریه:

دکتر محمدعلی آتش‌سودا استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
دکتر محمدرضا اکرمی استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
دکتر محمد حکیم‌آذر استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
دکتر اصغر رضایوریان استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
دکتر مسعود فروزنده استادیار دانشگاه شهرکرد
دکتر جهانگیر فکری‌ارشاد استاد دانشگاه اصفهان
دکتر علی محمدی آسیابادی استادیار دانشگاه شهرکرد

مقالات نمودار آراء نویسندگان است و فصلنامه در رد و قبول و ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب درج شده در مقالات بر عهده نویسندگان است.

ویراستار فارسی: دکتر محمد حکیم‌آذر

ویراستار انگلیسی: امیر سبزواری

انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

طراح جلد: کریم منزوی

هماهنگی: نرگس کریمیان

پردازش رایانه‌ای متن: محمد قاسمی، هاجر حسن‌زاده سورشجانی

لیتوگرافی: سروش شهرکرد ۳۳۴۵۴۰۹

این فصلنامه بر اساس مجوز شماره ۸۷/۱۷۵۲۲۳ مورخ ۱۳۸۸/۵/۲۴ کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی منتشر می‌شود. بدیهی است پس از طی مراحل قانونی و اخذ مجوز علمی - پژوهشی، تمامی مقالات درج شده در شماره‌های قبلی از امتیاز علمی - پژوهشی برخوردار خواهند بود.

نشانی: شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه اول، دفتر فصلنامه «پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی»

website: www.iaushk.ac.ir

تلفن: ۰۳۸۱-۳۳۶۱۰۳۹

E.mail: naghdosabk@gmail.com

همراه: ۰۹۱۳۶۰۵۷۳۱۰

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله

فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی به منظور انتشار آخرین یافته‌های محققان در زمینه رویکردهای مختلف "نقد ادبی" و تحقیقات سبک‌شناختی منتشر می‌شود.

شرایط عمومی مقالات:

۱. مقالات باید در بردارنده آخرین یافته‌ها و منطبق بر اصول علمی نگارش فارسی باشد. در مقالات ارسالی، لحن علمی، رعایت اصول ساده‌نویسی و بلاغت فارسی، پرهیز از کلی‌گویی و دوری از بیان بدیهیات، پرهیز از احساس‌زدگی، میل به کشف مجهولات و واقعیت‌های علمی، از شرایط اولیه برای پذیرش است.
۲. مقالاتی که در زمینه نقد آثار ادبی (ایرانی و غیر ایرانی) نوشته شده باشد مجال چاپ در این نشریه را خواهد یافت بدین‌منظور از متخصصان نقد ادبی در سایر رشته‌های علوم انسانی نیز دعوت به همکاری می‌شود.
۳. مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده باشد باید از سوی استاد راهنما به دفتر این نشریه فرستاده شود. در غیر این صورت لازم است موافقت کتبی استاد راهنما به همراه مقاله ارسال گردد.
۴. مقالاتی که قبلاً در نشریات و همایش‌ها ارائه شده باشند در این فصلنامه پذیرفته نمی‌شوند، مگر این که یافته‌های جدیدی به تحقیق قبلی اضافه شده باشد و مقاله با هیأتی جدید ارسال گردد.
۵. اطلاعات شخصی نویسنده شامل: نشانی پستی، نشانی اینترنتی (سایت)، نشانی پست الکترونیکی و مرتبه علمی نویسنده یا نویسندگان در برگه‌ای جداگانه و به همراه لوح فشرده مقاله ارسال گردد.
۶. مقاله نباید هم‌زمان برای نشریه دیگری فرستاده شده باشد و تا زمان مشخص شدن وضعیت آن در فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی نویسنده ملزم به رعایت این بند است.

شرایط نگارش مقالات:

۱. حروفچینی در برنامه Word 97, 2000, 2003, 2007, 2010 یا زرنگار و با قلم بدر شماره ۱۴ باشد. رسم الخط این فصلنامه، بر اساس "دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی" است.
۲. در صفحه اول، چکیده فارسی بین یکصدوپنجاه تا دویست کلمه به همراه کلیدواژه‌ها (سه، تا شش کلیدواژه) آورده شود. چکیده انگلیسی در آخرین صفحه مقاله پیوست شده باشد.
۳. مقاله باید شامل مقدمه، متن اصلی (شامل مباحث اصلی، استدلال‌ها و ارائه نمونه‌ها) و نتیجه‌گیری باشد.
۴. توضیحاتی که ربط مستقیم به متن مقاله ندارند ولی در روشن‌تر شدن موضوع کمک می‌کنند در بخش پی‌نوشت‌ها بیاید. بخش پی‌نوشت‌ها قبل از فهرست منابع تنظیم شود.
۵. فهرست منابع بر اساس الگوی عمومی مجلات علمی - پژوهشی و به شکل زیر باشد:
کتاب: نام خانوادگی (نام‌آشهر) نویسنده، نام. (سال چاپ منبع). نام منبع (با قلم سیاه). نوبت چاپ (برای چاپ دوم به بالا) محل نشر: ناشر.
مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله (با قلم سیاه). در [نام نشریه شامل: مجموعه مقالات همایش یا مجموعه مقالات فردی، مجله، فصلنامه، یادنامه، ارج‌نامه و...] دوره. سال. جلد. شماره صفحات.
منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام. تاریخ به‌روزآوری سایت. عنوان مقاله یا بحث (با قلم سیاه). منبع: نشانی سایت اینترنتی.

← ...

۶. برای دست‌یابی به شیوه‌نامه منطقی فهرست‌نویسی منابع در مواردی که قالب‌های پیشنهادی بالا با منبع مورد استفاده منطبق نیست (نظیر کتاب‌هایی از نویسنده ناشناس یا بروشورها، مصاحبه‌ها، اخبار رادیویی و تلویزیونی و...) پژوهشگران ارجمند به کتاب "آیین نگارش مقاله علمی - پژوهشی" اثر دکتر محمود فتوحی مراجعه کنند.
۷. ارجاعات مقاله به شیوه "درون‌متنی" باشد. گویمه نقل قول قبل از پرانتز بسته شده و آنگاه درون پرانتز اطلاعات مربوط به منبع مورد نظر بدین شکل درج شود:
(نام آشهَر نویسنده، سال نشر منبع: شماره صفحه). مثلاً: (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۳).
۸. اصطلاحات لاتین بلافاصله درون پرانتز حروفچینی شود.
۹. عبارات و جملات عربی (آیات قرآن کریم، احادیث اولیای دینی، اشعار عربی و...) اعراب‌گذاری و مشکول شده باشند.
۱۰. حجم مقاله ترجیحاً از بیست صفحه بیست‌وچهارسطری (با طول سطر ۱۲ سانتی‌متر) تجاوز نکند.

■ نشانی مجله: شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه اول، دفتر فصلنامه «پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی»
تلفن ۰۳۸۱۰۳۹۳۶۱ (۰۳۸۱)
همراه: ۰۹۱۳۶۰۵۷۳۱۰

فهرست

- ۹ برخی نمودهای سبکی در نثر فنی با تأمل بر آثار برجسته
دکتر محمد حجّت
- ۳۱ شکل‌شناسی تطبیقی داستان "خان هفتم رستم" و افسانه "ساعد بن فارس"
احمد رحیم‌خانی سامانی
- ۵۷ نقش مخاطب در شکل‌دهی به مثنوی مولوی
محمد‌رضا ضیاء
- ۷۳ تشبیه و توصیف، دو ویژگی سبکی شعر ابتهاج
دکتر احمد غنی‌پور ملک‌شاه، دکتر مرتضی محسنی، بهادر شاکری‌نسب
- ۹۵ بررسی و تحلیل سبک‌شناختی زبانی مقالات شمس تبریزی
دکتر علی محمدی
- ۱۳۵ واکاوی روان‌شناختی سروده‌های خنساء
مریم نقدی دورباطی، عباس یداللهی
- ۱۵۱ نگاه ساختارگرایانه به سبک، روایت و راوی در گنجینه‌الاسرار عمّان سامانی
دکتر مظاهر نیک‌خواه، حجت‌الله ربیعی، فرشید باقری
- ۱۶۹ "شخصیت‌پردازی" در شش داستان کوتاه هوشنگ گلشیری
دکتر لیلا هاشمیان، رضوان صفایی‌صابر

برخی نمودهای سبکی در نثر فنی با تأمل بر آثار برجسته

دکتر محمد حجّت^۱

چکیده

در پژوهش پیش رو، که در خصوص ویژگی‌های نثر فنی در چند کتاب نثر مشهور فارسی بحث و بررسی به عمل آمده است، نثر فنی از آغاز تا پایان دوره تکلف، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. برای نیل به هدف مذکور، آثار برجسته‌ای که در این شیوه تدوین شده، با رویکردی تازه و متفاوت از آنچه تاکنون در برخی کتب سبک‌شناسی دیده می‌شود انتخاب و نکات قابل ملاحظه هر یک، از دیدگاه مورد نظر نگارنده، استخراج و عرضه می‌گردد. در این راستا، سیر تحول نثر فنی با ایجاد یا تشدید عناصر حیاتی آن، در آثار مورد بررسی، گام دیگری است که مسیر مقاله را هدایت خواهد کرد.

در این نوشتار، آگاهی‌هایی، در خصوص چگونگی ابداع، تکامل و راهیابی عناصر پیش‌گفته در آثار آن روزگار، به ویژه آثاری چون کلیله و دمنه، نفثه‌المصدر، تاریخ و صاف و درّه نادره ارائه گردیده که در منابع سبک‌شناسی موجود، یا بدان‌ها اشاره نشده و یا کم‌تر مورد بحث قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ و صاف، درّه نادره، سبک‌شناسی، شیوه نگارش، کلیله و دمنه،

نفثه‌المصدر

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان.

تاریخ وصول: ۸۹/۹/۲۵

تاریخ پذیرش: ۸۹/۱۰/۳۰

مقدمه

نثر فنی به عنوان یکی از شیوه‌های نوین نگارش در قرن ششم هجری ظهور یافت؛ کتاب کلیله و دمنه، قدیمی‌ترین اثر از این دست بود که دبیر بزرگ آن دوره، نصرالله منشی در سال ۵۳۸ ه.ق آن را به نام بهرام‌شاه سلجوقی ترجمه کرد (رک. خطیبی، ۱۳۶۶: ۴۴۶). این کتاب مبدأ تازه‌ای در عرصه نویسندگی است. اثری که از ابتدای پیدایش به سرعت مورد توجه نویسندگان قرار گرفت و راه تقلید آن به سرعت پیموده شد. این شیوه نگارش در زمانی کوتاه، در سراسر سرزمین‌های فارسی‌زبان و به‌ویژه در دربارهای حاکمان و سلاطین بزرگ، شایع شد و پس از گذشت حدود یک قرن به کمال رسید تا جایی که قرن هفتم هجری، از دیدگاه سبک‌شناسی، دوره شکوفایی نثر فنی به حساب می‌آید. در این دوره آثاری در نثر فارسی پدید آمد که پرورده دست تواناترین مؤلفان از قبیل "شمس‌الدین محمد زیدری نسوی"، "عظاملک جوینی"، "سعدالدین وراوینی" و "ادیب عبدالله شیرازی" است. این نویسندگان را باید تواناترین مؤلفان تاریخ ادبیات فارسی به شمار آورد که همگی در به کمال رساندن این شیوه نگارش، صاحب قلم‌های استواری بودند. سبک نثر فنی به عنوان جزء لاینفک نگارش فارسی در قرون متمادی، اعتبار خود را حفظ کرد و بخش وسیعی از آثار فارسی را به خود اختصاص داد و نظر بزرگ‌ترین نویسندگان و منشیان تاریخ را جلب نمود. همین امر، دلیل کافی بر اهمیت و توجه به شیوه نگارش این نثر در زمان حاضر محسوب شده و عرصه را برای پژوهش در مورد مذکور مهیا ساخته است. بی‌تردید جستار پیش رو نیز در همین جهت نگاشته شده است.

الف) سرآغاز شیوه نگارش نثر فنی

کلیله و دمنه

نثر فنی در آغاز در کتاب کلیله و دمنه ظاهر شد، در مقدمه از آثار این کتاب بر کتاب‌های دیگر، به اختصار توضیحاتی آمد. این‌که چه ویژگی‌هایی در کتاب مورد اشاره

وجود داشت که آن را از سایر آثار، ممتاز کرده و انگیزه الگوبرداری فراوان، از سوی نویسندگان معروف آن روزگار را پدید آورده است، رازی است که در شیوه نگارش آن پنهان شده و بازگشایی آن، نیازمند تحلیل سبکی کتاب است. یکی از مهم‌ترین دلایلی که کلیله و دمنه را از کتب قبل از خود متمایز ساخت، جامعه داستانی موجود در کتاب اصلی بود که به شکلی نمادین و در قالب فابل^(۱) (fable) صدها سال پیش از ترجمه منشی نوشته شده و مترجم نیز همان الگو را در ترجمه بهرام‌شاهی حفظ نمود. شاید در نگاه اولیه، اهمیت این امر کم‌تر در نظر آید، اما دقت نظر در موضوع نشان می‌دهد که با توسل به فابل، در جوامع سنتی، می‌توان به راحتی همه اقشار اجتماع، از پادشاه و حاکم گرفته تا وزیر و مشیر و رعیت را بدون کم‌ترین هراسی مورد نقد قرار داد و کم‌وکاستی ایشان را به آن‌ها خاطر نشان نمود و آنان نیز با مطالعه داستان‌های نمادین حیوانات که هر یک، مظهر یکی از تیپ‌های انسانی هستند، به اصلاح خود و اجتماع پیرامونشان مبادرت نمایند. این اقدام منشی از دیدگاه نگارنده، می‌تواند تأثیری به سزا بر افرادی نظیر محمد بن غازی ملطیوی و سعدالدین وراوینی در دو اثر فنی "روضه العقول" و "مرزبان‌نامه" (که هر دو اثر همانند کلیله و دمنه از نوع فابل تلقی می‌شوند) گذاشته باشد، اضافه بر آن‌که هر دو اثر یاد شده از جنبه‌های دیگر نویسندگی نیز به وضوح تحت تأثیر کتاب کلیله و دمنه قرار دارند. در ادامه، به جهت خودداری از بیان مواردی که نمونه‌های مشابه آن در بیش‌تر کتب و تألیفات سبک‌شناسی موجود است، تنها به ذکر برخی از صناعاتی که نصرالله منشی، آن‌ها را به جهت جذابیت کتاب و تازگی در لابه‌لای نثر کلیله و دمنه به کار برده است، اشاره می‌شود:

الف) استفاده از آرایه‌های بدیعی و بیانی: جناس، مترادف، تضاد، مراعات‌النظیر، جمع

و تقسیم، استعاره، تشبیه، کنایه

ب) استفاده از ابیات و عبارات فارسی و عربی

پ) استفاد از ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی

عوفی در لب‌الب‌الباب در مورد اهمیت کلیله و دمنه نصرالله منشی می‌گوید: «تا دور آخر زمان و انقراض عالم، هر کس رسالتی نویسد و یا در کتابت تنوُّقی کند مقتبس فواید او تواند بود، چه، ترجمه کلیله و دمنه که ساخته اوست دست‌مایه جمله کتاب و اصحاب صنعت است و هیچ کس انگشت بر آن ننهاده است و آن را قدح نکرده است و از منشآت پارسیان هیچ تألیف آن اقبال ندیده است و آن قبول نیافته است» (عوفی، ۱۳۶۱: ۹۲).

قبل از ترجمه کلیله و دمنه بهرام‌شاهی، مواردی از آنچه درباره کتاب مزبور، فهرست‌وار آمد، به ندرت در آثار دیگر یافت می‌شد، تا جایی که به نظر می‌رسد برخی از آن‌ها (مانند سجع و جناس) به طور تصادفی وارد نثر شده و نویسنده هیچ هدف بلاغی یا انگیزه هنری از ارائه آن‌ها نداشته است، اما پس از نگارش کلیله و دمنه، ناگهان رویکرد به صنایع ادبی در میان نویسندگان، با عطشی غیر قابل توصیف پدیدار و با تأسی به این کتاب، گسترده شد، «تا جایی که کلیله و دمنه مذکور، کتاب درسی ادب در آن دوران محسوب شد» (صفا، ج ۳، ۱۳۶۸: ۹۴۹) و «در حکم سرمشقی برای مترسلان به کار رفت» (همان: ۹۵۱). نکته مهم دیگر این‌که نصرالله منشی، هرگز مغلوب صنایع ادبی نگشته و همواره تعادل را در استفاده از آن‌ها رعایت کرده است و همین عامل، سبب دلنشینی نثر وی و استقبال عام و خاص از آن شد، فرآیندی که بعدها مقلدین او را بر آن داشت تا در به‌کارگیری از آن صناعات، افراط ورزیده و شیوه نگارش محسن و زیبای فنی را دست‌خوش تغییر نمایند.

این مقوله سرآغاز پیدایش نوع تازه‌ای از نگارش فنی شد. شیوه جدیدی که در قرن هفتم هجری آغاز شد، در ساختار ظاهری خود همان مختصات نثر فنی را داشت، اما صنایع فراوان ادبی، که گاه درک و دریافت آن‌ها برای خواننده دشوار بود و نیز استفاده از آرایه‌هایی که معمولاً در شعر رایج بود، مانند استعاره‌های دیرپاب و تشبیهات فشرده

برخی نموده‌های سبکی در نثر فنی با تأمل بر آثار برجسته • محمد حجت • صص ۳۰-۹ □ ۱۳

غیر معمول، حشو و زواید بی‌مورد و اطناب‌های پیچیده، شیوه نگارش فنی را به مصنوع تبدیل کرد. اگرچه این روش، از منظر هنرنمایی‌های ادبی دل‌پذیر بود اما مضمون را فدای لفظ نمود.

ب) نفثة‌المصدور

یکی دیگر از بهترین نمونه‌های شیوه نگارش فنی، کتاب نفثة‌المصدور است که به قلم شهاب‌الدین محمد زیدری نسوی متوفی به سال ۶۴۸ هـ.ق نگاشته شد. نفثة‌المصدور در لغت یعنی خلطی که از سینه‌های رنجور بیرون می‌آید، اما در کاربرد استعاری، نویسنده کوشیده است تا در این کتاب شرحی دردمندانه از رویدادهای دوران مغول را که حاصل مشاهدات عینی اوست به رشته تحریر کشیده و دردها و آلام خود را، با شیوه‌ای که تا آن روزگار در هیچ انشایی سابقه نداشت، بیان کند. از دیدگاه مضمون، کتاب نفثة‌المصدور زیدری نسوی، از امهات آثار تاریخی (مربوط به دوره مغول) محسوب می‌شود؛ علاوه بر آن، شرح مفصلی از حوادث پیش آمده بر سلطان محمد خوارزمشاه را نیز دربر دارد، حوادثی که برای نخستین بار در یک کتاب تاریخی پس از خوارزمشاهیان مورد توجه قرار گرفته‌اند.

کتاب مزبور، از دیدگاه ادبی نیز الگویی بی‌نظیر است. نثر این اثر را می‌توان واسطه‌العقد شیوه نگارش نثر فنی مبتنی بر نثر مرسل با نثر فنی متکلف دانست (رک. شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۴۸). علاقه شدید نویسنده در ایراد واژگان و عبارات مزین، ذکر آیات قرآن و ابیات شاعران معروفی نظیر ابوالفتح بستی، ابونواس، بحتری، بدیع‌الزمان همدانی، کعب بن زهیر و چندین شاعر دیگر (که برخی از آنان ایرانی و برخی عرب بوده و تعدادی به دوران پیش از اسلام تعلق دارند) شیوه نگارش کتاب را به سوی تکلف سوق داده است. از سوی دیگر، کتاب نفثة‌المصدور را باید در حکم منبعی دانست که یک دوره کامل

صنایع ادبی را در خود ذخیره دارد. اغلب صنایع بدیعی، از سجع گرفته تا انواع جناس و تضاد، مراعات‌النظیر، غلو، لف و نشر، حسن تعلیل، تجاهل‌العارف و اغراق، با قلم زیدری نسوی در لابه‌لای کلام، با لفظ و مضمون، انطباق حاصل کرده‌اند.

استعاره، کنایه، تشبیه و ایهام برای اولین بار در متن کتاب به پختگی کم‌نظیری (تا آن دوره) رسیده، بدان‌سان که گویی یک دوره کامل صنایع بیانی در این اثر به نمایش درآمده است. پر واضح است که نویسنده کتاب نفثة‌المصدر با استفاده از برخی موارد پیش‌گفته، در کنار تمثیلات رایج و مشهور عربی که به تعداد بی‌شمار در این کتاب به چشم می‌خورد، نثر خویش را در پاره‌ای از موارد ملمّع ساخته است. اسم صوت‌هایی که در این اثر، گویی از دل نثر زاده شده، ضرباهنگی مؤثر در کتاب ایجاد کرده و در به نمایش درآوردن صحنه‌ها نقش مهمی را ایفا نموده است. نمونه‌هایی از این اسم صوت‌ها در عبارات زیر به چشم می‌خورد:

«در وقت عطّعه کفاح و محمه جیاد و قععه سلاح و ولوله اجناد قلقل جام می و چیچاپ بوس و چشچش قلیه و فشفش شلواربند گزیده و هنگام تجفاف مغفر زیر لحاف و بستر خزیده» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰: ۴۰).

سجع، جناس، تضاد، مراعات‌النظیر، غلو، لف و نشر و پاره‌ای موارد بدیعی دیگر، که نمونه‌های مفصّل آن در مقدمه نفثة‌المصدر یافت می‌شود، در کنار صنایع بیانی که بیش‌تر آن‌ها، در کمال زیبایی ظهور یافته‌اند، نشان از آغاز تحوّل در نثر فتّی دارد. حسن تعلیل زیر، یکی از زیباترین نمونه‌های این بحث است: «ورم در حال به رسم استغفار در قدم افتاد و الم بر سبیل اعتذار بر پای ایستاد» (همان: ۹۳).

نویسنده، در عبارت فوق با استفاده از چهار عنصر سجع، جناس، تضاد و حسن تعلیل، تصویری دل‌پسند ارائه کرده است. کنایه‌هایی که زیدری نسوی، آن‌ها را برای اولین بار در نثر معمول کرد، تنها متعلّق به سبک فردی این نویسنده تواناست:

«... به شرکت عیان خر فراکاروان کرده و از آن نوحاسته کهنه دولی زن کرده و به همه وجوه از پی رضای او فراایستاده، غر داده و زر داده و سر هم داده» (همان: ۷۵).

از دیگر نمونه‌های قابل توجه، در لابه‌لای نثر نفثه‌المصدر، تلمیحات تاریخی و مذهبی کتاب است که با لطافتی وصف ناشدنی، با سایر الفاظ و عبارات منطبق شده و وفق یافته است. نمونه‌های زیر همگی از این دست است:

«خُرشید چون کلاه نوشیروان، از کوه شه‌وار طلوع کرد، مهر چون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی برتافت. زاهد پگاه‌خیز صبح بر قسّیس سیاه گلیم شب استیلا یافت... گفتی سکندر در میان ظلمات گرفتار و آب حیات تیره، اصحاب مشامه در عرصات حضرت حشر گشته و میمنه بی‌خبر» (همان: ۴۲ و ۴۳).

و یا: "صباغ نو بهار عیسی‌وار معجزه‌ای که در نفس داشت از یک خم هفت‌رنگ پیدا کرده» (همان: ۱۰۱).

ب-۱) چند ویژگی خاص:

در کتاب نفثه‌المصدر، علاوه بر موارد فوق، چند ویژگی خاص یافت می‌شود که در این بخش به اختصار به برخی از آن‌ها اشاره می‌رود:

ب-۱-۱) این کتاب به خلاف آثار مشابه، فاقد مقدمهٔ مرسوم است که در آن به نعت باری تعالی و مدح حضرت رسول (ص) و خلفای عهد پرداخته باشد.

ب-۱-۲) در لابه‌لای نثر زیدری نسوی، ترکیباتی موجود است که با پسوند "ریزه" ساخته شده و در آثار مشابه وجود نداشته و زیدری نسوی، برای اولین بار در کتاب نفثه‌المصدر آن‌ها را آورده است:

«از گذر تاتار جانبی است؛ خود به عرض ریزه‌ای که داشت - ولا دَرْدَرُ الاعراض - از ری راه سمنان گرفت و تا بیابانک باخبرم که رسیده است» (همان: ۱۰).

«و چون هنوز سعادت ریزه‌ای که به پر و بال آن می‌پریدم، نه چنین که هست بی‌جان

بود...» (همان: ۱۱).

«حرامیان به جهت آن حرام‌ریزه در مکان عِقاب چون عِقاب گرسنه، دهان گشاده»

(همان: ۱۱).

ب - ۱ - ۳) در متن کتاب، نویسنده الفاظ نکوهش آمیزی به کار برده که در آثار مشابه یا دیده نمی‌شود یا کم‌تر مورد توجه بوده‌اند؛ دشنام‌هایی که حالت کنایی و غیرمستقیم دارند: «باشمک، احمد ارموی آن گاو ریش خر طبع، که به همه وجوه رشته به دست او داده بود و به رسن او فرو چاه رفته و دیگر سهل قید سست شلوار، بوقا، غلام بغدی، که در آن فترت از فتور دیگران خود را امیر کرده بود، بر هم نهاد و تقریر کرده و به دمدمه و افسون آن قلتیان مأیون دمید» (همان: ۸۵).

«همه را از این نوع دم خداع در دمید تا در آن نرم بروت سست شلوار گرفت، موم از

سر نرمی است چنان نقش پذیر» (همان: ۸۶).

ب - ۱ - ۴) ترکیباتی که برای اولین بار با هنرنمایی زیدری ابداع گردیده و در آن صفت، حالت موصوف خود بوده و در عین حال از ریشه اصلی آن برگرفته شده مانند سنگ سنگدل: «فصلی چند که چون شرح کنم خون از دل سنگ سنگدل بگدازد» (همان: ۱۱۰).

پ) تاریخ و صاف

در سال ۱۳۶۹ ه. ق. ادیب عبدالله شیرازی ملقب به و صاف‌الحضرة، کتابی با عنوان تجزیة الامصار و تزجیة الاعصار (تاریخ و صاف) نگاشت که شیوه‌ای متفاوت از سایر آثار معاصر خود داشت. این کتاب از لحاظ مضمون، ذیلی بر تاریخ جهان‌گشای جوینی محسوب شده و دربر دارنده مطالبی درباره ایلخانان مغول و حوادث تاریخ آن‌هاست، علاوه بر آن، اطلاعات زیادی نیز در خصوص برخی شهرها نظیر؛ کرمان و کیش، حاکمان

آن‌ها و رویدادهای مهم رخ داده در این شهرها دارد.

تاریخ و صّاف آخرین کتابی است که در شیوه نگارش فنی و با الگوپذیری از عناصر ویژه آن تدوین شده است و بنا به عقیده ملک الشعراى بهار: «آخرین بارقه‌ای است که در شیوه نگارش فنی تابیدن گرفت» (بهار، ۱۳۴۹: ۹۹)، اگرچه در قرون بعد، دبیرانی با تقلید از این اثر توانستند خود را در عرصه نویسندگی به شهرت برسانند ولی جایگاه تاریخ و صّاف همان است که بهار گفت. در میان مقلدان تاریخ و صّاف، کسانی حضور داشتند که بر این اقدام خویش، یعنی شبیه‌سازی از تاریخ و صّاف، اقرار نموده و بر این تقلید بسی بالیدند؛ مقدمه کتاب درّه نادره دلیل روشنی بر این ادعاست.

دشواری نثر تاریخ و صّاف، تا جایی است که سبب شده برخی مورّخان، در تحقیقات خود بدان توجهی نکنند و عطایش را به لقایش ببخشند، حال آن‌که کتاب از دیدگاه تاریخی، از اهمیت بی‌نظیری برخوردار بوده و برخی حوادث تاریخی را تنها می‌توان در همین کتاب، جست‌وجو نمود. «مهم‌تر آن‌که این اثر بزرگ، به واسطه تکلف خاص از سوی برخی ادبا نیز نکوهیده شده است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۳۷). شاید، یکی از عواملی که سبب روی‌گردانی منشیان و دبیران در دوره بعد و رویکرد دوباره آن‌ها به ساده‌نویسی شد، عدم عنایت به کتاب و صّاف بود که در آن زمان، بر قله تصنع و تکلف ایستاده بود.

از آغاز رسمی نگارش به شیوه فنی، هرچه به جلو گام برداشته شود، گرایش نویسندگان به تکلف و تزئین بیش‌تر می‌گردد، اوج این تکلف در کتاب تاریخ و صّاف به چشم می‌خورد، تکلفی که برگرفته از تاریخ جهان‌گشای جوینی و ناشی از علاقه شدید مؤلف کتاب به این اثر است، با این تفاوت که به همان دلیل پیش‌گفته، (این‌که هر نگارنده‌ای در تلاش بود که بر سختی کلامش بیفزاید و با این روش، خود و کتابش را از اثر پیشین برتر جلوه دهد) نثر کتاب و صّاف به مراتب دشوارتر از تاریخ جهان‌گشا گردید.

پ - ۱) برخی ویژگی‌های تجزیه‌الامصار و تزجیه‌الاعصار (تاریخ و صّاف)

می‌دانیم که واژه‌های مغولی به شکل گسترده اولین بار در تاریخ جهان‌گشای جوینی و در خلال نثر عظاملک جوینی پدیدار شدند. گویی با حمله رعدآسای مغولان به ایران، اینک نوبت آثار ادبی بود که مورد هجوم نابیوسان لغات مغولی و عرصه تاخت و تاز نام‌ها و اصطلاحات بی‌شمار و ناخوش ترکیب آنان واقع شوند. تعداد این واژه‌ها در تاریخ و صّاف چندین برابر بیش از تاریخ جهان‌گشا است. تاریخ و صّاف در به‌کارگیری لغات مغولی و اثرپذیری از فرهنگ و زبان اقوام مغول تالی جهان‌گشای جوینی است. برخی از اسم‌ها و اصطلاحات مغولی موجود در تاریخ و صّاف، همان‌هایی است که به طور مشخص در تاریخ جهان‌گشا یافت می‌شود. از آن جمله واژه "أروغ" (خاندان)، "ایلچی" (قاصد)، "ایقاق" (سخن‌چین)، "سولوق" (خورجین)، "سیورغامیشی" (نوازش و لطف)، "قمیز" (ماست مغولی)، "سیورمیش" (شادی روز جنگ)، "طرقاق" (نگهبان)، "یرغو" (داوری)، "یاسا" (قانون)، "یرلیغ" (فرمان) و چندین نام و صفت دیگر مغولی که در این مختصر، از بازنمود آن‌ها صرف نظر می‌گردد.

کاربرد واژه‌های مورد اشاره از سوی ادیب عبدالله شیرازی، ممکن است تقلید مستقیم از نثر جهان‌گشا نبوده و حاصل رواج این کلمات در میان مردم آن روزگار و به ویژه خواص، یعنی منشیان و دبیران دربار مغول به حساب آید، اما بی‌گمان تقلید از شیوه نگارش جهان‌گشای جوینی، اول‌بار، مجوز ورود آن‌ها را به عرصه متون پارسی صادر کرد. ذکر این نکته ضروری است که در کتاب و صّاف، لغات و اصطلاحات تازه مغولی هم یافت می‌شود که نویسنده آن‌ها را برای اولین بار در کتابش آورده و مهم‌تر آن‌که برخی نام‌های ایرانی را ضمن تعریف، رنگ و لعاب مغولی بخشیده است. از آن جمله اسم‌هایی چون "ارش شیفاتیر" که در اصل و در زبان پارسی "آرش شواتیر" بوده، یا نام "قورش اشغان" که همان "قورش اشکان" است.

کتاب تاریخ و صّاف، همچون سایر آثاری که در نثر مصنوع و متکلف ایجاد شده؛ آکنده از شعر بوده و البته برخی از اشعار آن، حاصل قریحه نویسنده است، به ویژه آن جا که وی با تخلص شرف، به سرودن ابیاتی در لابه‌لای نثر خود، مبادرت کرده است. نکته درخور توجه این است که نویسنده در پاره‌ای از صفحات کتاب با ذکر اشعار فراوان، موجبات غلبه شعر را بر نثر فراهم آورده و گاه با ابیاتی ملمّع، توان خود را در ادب پارسی و عربی نشان داده است:

«ای دل که همیشه عرصه آفاتی در عرصه تن ز دست غم شه‌ماتی
از مانده و رفته غم مخور زیرا که ما مرّ مضمی و ما سیّاتی یأتی»
(وصاف، ۱۳۳۸: ۲۸۵)

تاریخ و صّاف هم‌چنین تجلّی‌گاه آیات قرآنی و احادیث معصومین علیهم‌السلام است، هر چند توجه به این موضوعات در ابتدای پیدایش شیوه نگارش فنی، جایگاهی ثابت یافت؛ اما هرچه به سوی شیوه مصنوع پیش رفت؛ موضع خود را توسعه داده و در تاریخ و صّاف، به اوج رسید، تا جایی که گاه خواننده را با نثری ملمّع روبه‌رو ساخت. وجود آیات در کتاب مورد اشاره، از ذکاوت و تسلط مؤلف حکایت دارد، زیرا نویسنده، آن‌ها را به موقع و در محل خویش به کار برده است؛ مثلاً هر جا سخن از بی‌اعتباری دنیا به میان آمده، آیه‌ای زیبا، بر کلام نگارنده تأکید می‌کند:

«و قصور با خاک برابر شده و به زبان گوید کم ترکوا من جنّات و عیون و زروع و
مقام کریم» (همان: ۳۸).

جایی دیگر حدیثی شریف، به سخن وی بها داده: «تسلط و قرار مغلوب و خوف فرار غالب شد و قال امیر المؤمنین لکل قضاء جالب و لکل دّر حالب» (همان: ۱۴).
نکته مهم درباره استفاده مؤلف از احادیث، وجود روایات بی‌شماری است که وی از امام علی^(ع) نقل نموده.

پ-۱-۲) صنایع ادبی در تاریخ و صّاف

در ابتدای مقاله و بررسی کتاب کلیله و دمنه، نمونه‌های اولیه و ساده‌ای از آرایه‌های ادبی، که برای اولین بار در یک اثر منثور وارد شده بود از نظر گذشت. این روند در کتاب نفثة المصدور به طور جدّی تداوم یافت، با این تفاوت که در آن اثر، تنوّع و تعداد آن‌ها از یک سو و تازگی و پیچیدگی‌شان از سوی دیگر، تأثیر به‌سزایی بر نوع نگارش آن گذاشته بود، اما جلوه‌های ادبی در تاریخ و صّاف، از لونی دیگرند.

تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه در کنار سجع، جناس، اشتقاق، شبه‌اشتقاق و مراعات‌التنظیر از آن جمله‌اند، که در این مقاله، از ذکر نمونه برای تک‌تک موارد یاد شده پرهیز و برای آشنایی بیش‌تر با شکل و سیاق نثر این کتاب، تنها به آوردن چند مثال بسنده می‌شود:

«پادشاهی که کسوت عظیّت غبطت بر قامت با قیمت خیاط رأفت شامل او اندازد»

(همان: ۸۵)

«چون مشام بام و شام با انفاس ریاحین معطر بودی» (همان: ۲۰۳).

با تألیف کتاب تاریخ و صّاف، عصر طلایی شیوه نگارش فنی به پایان رسید و دوره نگارش نثرهای منحط آغاز شد، نثرهایی که سرشار از تکلف، اطّباب و پیچیدگی بود و با آثار قبلی قابل مقایسه نبود. این طریقه، سال‌ها ادامه داشت، اما از تداوم برخوردار نبود، تا جایی که گاهی نویسندگان در مسیر نگارش، گریزی به شیوه مرسل و ساده می‌زدند، امّا این اقدام آن‌ها سبب پیدایش شیوه‌ای شد که به آن سبک التقاطی یا بینابین گفته شد. در میان سده‌های هشتم تا دوازدهم هجری، بازار تنوّع نگارش از رونق بسیار برخوردار بود، سادگی، تکلف یا ترکیبی از دو شیوه ساده و متکلف را می‌توان در آثار این دوره، مشاهده کرد.

ت) درّه نادره

اگر دربارهٔ دشوارترین کتاب نثری که در طول تاریخ ادبیات ایران نگاشته شده است، پرسیده شود. بی تردید پاسخ قطعی "درّه نادره" است، کتابی که تا سال‌ها بعد از تدوین، مورد توجه بسیار واقع گردید. مؤلف این کتاب، میرزا مهدی‌خان استرآبادی است؛ نویسنده‌ای که محو تاریخ و صّاف بوده و علاقهٔ وافرش به این کتاب، او را بر آن داشت که اهتمام خود را مصروف نگارش اثری سازد که مضامین باارزش تاریخی‌اش، فدای نثر دشوار و طویل‌الطّابی شده که کم‌تر کسی را یارای درک آن معانی است (رک. ریپکا، ۱۳۸۳: ۵۵۷).

ت-۱) چند ویژگی کتاب درّه نادره

علاقهٔ فراوان نویسندهٔ درّه نادره به کتاب تاریخ و صّاف سبب تقلید فراوان از کتاب یاد شده توسط میرزای استرآبادی شد. این تقلیدها، از همان آغاز درّه نادره دیده می‌شود، آن‌جا که وی به نعت حضرت باری تعالی پرداخته و به پیدایش عناصر هستی با ید اراده الهی اشاره نموده است. از خلقت معادن گرفته تا ستارگان و افلاک و سرانجام خلقت بشر (رک. استرآبادی، ۱۳۶۶: ۲-۱۲) همگی تحت تأثیر مستقیم مقدمهٔ کتاب و صّاف است (رک. و صّاف، ۱۳۳۸: ۱-۳).

از دیدگاه صنایع لفظی و معنوی نیز، درّه نادره یک اثر منحصر به فرد است. واژگان دشوار فارسی در کنار لغات ترکی، مغولی و عربی، کتاب را به مخزنی از کلمات صعب و دیرفهم بدل ساخته است، از آن گذشته این واژگان دشوار، آن‌گاه که توسط نویسنده به بازی گرفته شده و تبدیل به صنایع ادبی گوناگون شده، اوضاع را پیچیده‌تر ساخته است. عبارت نمونه، شاهدهی بر این ادعاست: «جلامید جلامند شطور سطور و سنگلاخ کلام کلامش تمام درّ و گوهر شاهوار است» (استرآبادی، ۱۳۶۶: ۲۶).

نام‌های سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات که تسبیح حق تعالی را بر زبان جاری می‌سازند، ترکیبی از فارسی و عربی و ترکی بسیار غریب است که هرآینه، خواننده را دچار مشکل می‌سازد؛ حال، این نام‌ها، آن‌گاه که به وسیله نویسنده و به عمد، با صناعات لفظی و معنوی چون، جناس، اشتقاق و شبه‌اشتقاق، مجاز و کنایه و تشبیه و استعاره درآمیخته می‌شوند، بر پیچیدگی امر می‌افزایند. نویسنده درّه نادره در باب ترکیب سنگ‌های گوناگون و ارزش و خاصیت هر یک عباراتی خواندنی دارد:

ت ۱-۱) درباره عناصر

«در دارالضرب أعطی کل شیء خلقه، زرساو را به نقش صفراء فاقع لونها تسر الناظرین، سکه زد و روایی داد و سیم ابيض را در یوم اسود، مورث عیش اخضر و دافع موت احمر گردانید و صفر صفر را به صرافی صرفان و تصاریف زمان در مصارف معاش تالی صریف نمود و از قلع کیفیت بسیطی و فیضان صورت ترکیبی ارز بر ارزیز بخشود و اسرب را خلع لباس بخاری نمود و از سرب عدم سارب ساخت و...» (همان: ۱۳۶۶: ۵-۶).

ت ۱-۲) درباره گیاهان

«از فیض مرحمتش غوازی غوازی بی عوادی بنات گلگون ثیاب نبات را در مهد بستان پستان پر لبان بر لبان گذاشت و به امداد مکرمتش، باد بهاری گل‌های آتشی را به آب و تاب تمام از خاک بداشت و جمایل خمایل سرو را از لطف وشاح و حمایل شاخ مایل بربر کرد» (همان: ۶-۷).

ت ۱-۳) درباره حیوانات

«در اصابل و مرابط از صهیل خیول و اطیت جمال ندای ولکم فیها جمال حین تریحون

برخی نموده‌های سبکی در نثر فنی با تأمل بر آثار برجسته • محمد حجت • صص ۳۰-۹ □ ۲۳

و حین تَسْرَحون به نادی شهود رسید و در اصید و مراض از یعار تیس و نخیف عنز و خوار بقر و ثغاء غنم، آواز و الّانعام خلقها لکم فیها دفٌ و منافعٌ و منها تاکلون آواز گوش مغتلمان غنایم انعام وجود گردید» (همان: ۹-۱۰).

ت ۱-۴) درباره پرنندگان

«و در خفایای عشاش و اکنان و مفاحص و اوکار انقاض عقاب و نعیق غراب و عققه عقق و لقلقه لقلق و شقشقه عصفور و زرزه و بطبطه بط و قطقطه قطا، نوای و الطیْرِ صافاتٍ کُلُّ قد علم صلاتُهُ و تسبیحُهُ در جهان بوقلمون متطایر ساخت» (همان: ۱۰-۱۱).

ت ۱-۵) درباره خزندگان

«و در احجار احجار کشیش افاعی و تقیق ضفادع و صیّ عقارب زبان مدح سرای او گشت» (همان: ۱۱)

ت ۱-۶) درباره حشرات

«در حجرات تراب اغانی فراش و صریر جراد و طنین ذباب هم، همه، همه حمد بی قیاس او آمد» (همان: ۱۱).

در سطور بالا، موارد پیش گفته، آن قدر واضح است که از هر گونه توضیحی در خصوص نام‌ها و صنایع موجود در عبارات، بی نیاز است. درّه نادره مانند هر اثر دیگری که به شیوه فنی نگارش یافته، از آیه و حدیث بی نصیب نیست؛ اما کاربرد این مقوله در آن بسیار افراطی است.

ت-۲) عربی در درّه نادره

یکی از عناصر مهم در شیوه نگارش فنی، به کارگیری اشعار عربی و فارسی در لابه‌لای نثر است. این کاربرد در مسیر تحوّل نگارش و ورود به حوزه تکلف، مانند سایر ویژگی‌ها، رو به افراط نهاد و در درّه نادره به اوج رسید. برخی از اشعار در درّه نادره، به عنوان ضرب‌المثل آمده و تعدادی دیگر جنبه تأکیدی دارند و برخی از ابیات حلّ در نثر شده‌اند. حلّ یکی از عناصر مهم نثر فنی است که نویسنده بعد از نگارش یک بند (پاراگراف) چکیده مقصود خود را در چند بیت (فارسی یا عربی) بیان می‌کند.

درباره سراینندگان اشعار موجود در کتاب، ذکر این نکته ضروری است که مؤلف، به شاعر خاصی توجه نداشته و به اقتضاء موضوع، بیت یا ابیاتی را انتخاب و ارائه نموده است. شاعران مورد توجه مؤلف درّه نادره بیش‌تر؛ فردوسی، خیام، نظامی، حافظ شیرازی، ابوالفتح بستنی و سعد بن ناشب هستند.

«سخن به که با صاحب تاج و تخت بگویند سخنه نگویند سخت»
(فردوسی به نقل از همان: ۵۹۵)

«آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو بر درگه او شهان نهادندی رو...»
(خیام به نقل از همان: ۱۴۶)

«کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت یا رب از مادر گیتی به چه طالع زادم»
(حافظ به نقل از همان: ۱۰۴)

«عصی السلطان فابتدرت الیه رجال یقطعون ابا قبیس»
(ابوالفتح بستنی به نقل از همان: ۱۸۷)

«ساغسل عنی العار با لسيف جالبا علی قضاء اللّٰه ما کان جالبا»
(سعد بن ناشب به نقل از همان: ۲۴۹)

از میان اشعار پارسی، ابیات حافظ، در کتاب درّه نادره، از نظر تعداد بیش‌تر از سایرین

است.

از دیدگاه مضمون، دره نادره، تاریخ روزگار نادرشاه و دلاوری وی در اخراج افغان‌ها از ایران است، اما بنا به عقیده سیدجعفر شهیدی، در مقدمه کتاب دره نادره، هدف اصلی مؤلف چیزی ورای نگارش یک اثر تاریخی بوده است. غرض حقیقی او، نشان دادن استیلاء بر لغات و مهارت در انشای نثر فنی بوده است. اقدامی که در نهایت نه تنها موجب تمجید مؤلف و تعریف از اثر وی نشد، بلکه انتقاد شدید متأخرین را در پی داشت. بهار درباره این اثر می‌نویسد: «... دره نادره بسیار متکلفانه و غیر مفید است» (بهار، ج ۳، ۱۳۴۹: ۳۱۱).

ویژگی دیگری که درباره کتاب دره نادره می‌توان بازگو نمود، اعتراض وی به ابنای روزگار است. این مطلب را می‌توان به وضوح در آثار پیشین، که در این تحقیق مورد ارزیابی قرار گرفت، نیز ملاحظه کرد، آن‌جا که در کلیله و دمنه نصرالله منشی، از روی به ادبار نهادن کارهای زمانه، سخن به میان می‌آید، می‌گوید:

«می‌بینم که کارهای زمانه میل به ادبار دارد و چنانستی که خیرات مردمان را وداع کردستی و افعال ستوده و اقوال پسندیده، مدروس گشته و راه راست بسته و طریق ضلالت گشاده و... نیک مردان رنجور و مستذل و شریان فارغ و محترم و مکر و خدیعت بیدار و وفا و حریت در خواب...» (نصرالله منشی، ۱۳۶۸: ۵۶).

یا در کتاب نفثه‌المصدور، همین قصه تکرار می‌شود:

«گفتی سکندر در میان ظلمات گرفتار و آب حیات تیره؛ مردمک چشم اسلام در محجر ظلام و دیده نجات خیره، خرمهره گرد در یتیم سلطنت حمایل گشته؛ گوش ماهی پیرامن گوهر شب افروز شاهی قلاده شده؛ ضباب حجاب آفتاب گشته و او نهفته؛ کلاب حوالی غاب احاطت گرفته و شیر خفته؛ اصحاب مشامه در عرصات حضرت حشر گشته و میمنه بی‌خبر» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰: ۴۲-۴۳).

در کتاب دره نادره، این شکوه‌ها، در قالب عبارات، کنایاتی بیان شده، هرچند این

موارد، ممکن است مخاطب را از اصل و مضمون مورد نظر نویسنده دور کرده و او را متوجه مقولات پیش‌گفته نماید. جملات پیش رو نمونه‌ای از این دست است:

«در این ظرف زمان هر کاسه لیس تمام انم من الزجاج از دور کأس حدباء چرخ مینایی و دهر کاسه گردان، جز می خرمی ننوشد و هر ذوتلبیس احس من القماش اردل من القماش، از نفایس ملابس دنیا جز خز و دیبا و برد و منمنم نپوشد» (استرآبادی، ۱۳۶۶: ۱۰۷-۱۰۸).

ت-۳) محسنات درّه نادره

میرزا مهدی‌خان استرآبادی، به خوبی دریافته بود که درّه نادره، مرورایدی بی‌نظیر بلکه آخرین دانه از گردنبند مرصع نثر فنی است. به ویژه آن‌که بعد از تألیف این اثر، نثری پدید آمد که در تلافی برای رهایی از تکلف و تزیین به سمت سادگی و روانی متمایل گردید. در نگاه نخست، مطالعه درّه نادره با تبلیغات گسترده‌ای که درباره صعب و ممتنع بودن آن، در این دوره صورت گرفته است امری دشوار به نظر می‌رسد. اما کسانی که به این کتاب نزدیک شده و تفرجی در عرصه صفحات آن داشته باشند، لذتی را که از تنوع واژگان، عبارات، اصطلاحات، اشعار و امثله به دست می‌دهد، هرگز فراموش نخواهند کرد. مؤلف در کمال تواضع، عبارات ذیل را در وصف "تاریخ و صاف" انشا کرده است اما به نظر می‌رسد با کتاب خودش مناسبت بیش‌تری دارند:

«جلامید جلامند شطور سطور و سنگلاخ کلام کلامش، تمام درّ و گوهر شاهوار است و جنادل دنواز الفاظ انیق و ظرر ظریر ظریر طرز تلفیقش، سراسر جواهر رنگین آبدار، هر جزوی از اجزایش را با نثر لالی رابطه کلی است و فقرات فقراتش را با نضد درر قرابت صلیبی. زلالیه کلمات شیرین در زلحله لخلخه‌سای صحیفه و صحیفه ورقش همه به شیره جان سرشته و موائد سیغ و سیغ معانی سایغه و قطوف و قطایف مضامین سابعه، در

ظروف سیاه قلم حروفش جمله به مشک آغشته» (همان: ۲۶-۲۷).

در خصوص عدم توجه بسیاری از معاصران به کتاب دره نادره، میرزامهدی استرآبادی، به شکلی غیرمستقیم از منتقدان یاد کرده است: «در دیده ناقص خردان رعبوب که نظر جز بر عیوب نمی‌گمارند (اقبح من عشوه العشواء و دلال العثواء) بوده و رخساره ساره، شاره بشاره ان مخبآت نیک مبسم و مُحبات تنگ مبسم که از حسن محبنا دلبران برجاء را دل برجا نمی‌گذارند انکروا من...» (همان: ۵۳).

در پایان این گفتار و برای این که به نتیجه حاصل از این تحقیق پردازیم، عجالناً مروری بر آنچه در مورد کتاب‌های نثر فنی گفته شد، می‌کنیم و آن‌گاه به مبحث نتیجه‌گیری خواهیم پرداخت:

۱. در کتاب نفثه‌المصدر، برخلاف آثار مشابه از مقدمه مرسوم می‌که به نعت باری تعالی و مدح حضرت رسول (ص) و خلفای عهد اختصاص یافته باشد، خبری نیست.
۲. در اثر مورد اشاره، ترکیباتی برای اولین بار ابداع گردید، که در متن مقاله توضیح داده شد، مانند جایی که صفت حالت موصوف خود بوده و در عین حال از ریشه اصلی آن به دست آمده است:

۳. در کتاب تاریخ و صاف، اسم‌ها و اصطلاحات مغولی موجود است که نظیر همان‌ها، به طور مشخص در تاریخ جهان‌گشا یافت می‌شود. از آن جمله واژه آروغ، ایلچی، ایفاق، سولوق، سیورغامشی، قمیز، سیورمیش، طرقاق، یرغو، یاسا، یرلیغ و چندین نام دیگر مغولی که در این مختصر، از باز نمود آن‌ها صرف نظر می‌گردد.

۴. نکته مهم دیگری که در تاریخ و صاف، نگاه نگارنده را متوجه خود نمود، استفاده مؤلف از احادیث بی‌شمار امام علی (ع) است که نشان از ارادت صادق نویسنده، به آن امام همام از یک سو و گهربار بودن سخنان ایشان از سوی دیگر دارد، تا جایی که و صاف را بر آن داشته، تا با استفاده از آن بیانات، بر ارزش اثر خویش بیفزاید.

۵. در کتاب دره نادره، خلقت سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات، اعم از پرندگان و چرندگان و خزندگان و حشرات با شیوه‌ای دل‌پذیر و منحصر به فرد، بیان شده است.

۶. وجود صنعت "حل"، در لابه‌لای نثر آثار بررسی شده، چشم‌گیر است.

هر چند مطالعه بر کتاب‌های نثر فارسی می‌تواند خصوصیات آن‌ها را به نیکی باز نمایند، اما با توجه به محدودیت این گفتار به مروری بر آنچه در این تحقیق مورد بررسی قرار گرفت، بسنده می‌شود. بی‌تردید مرور چندباره کتاب‌های نثر فنی مخصوصاً کتاب‌هایی که در این تحقیق مورد توجه بوده‌اند، گوشه‌های دیگری از خصایص نثر فنی فارسی را باز می‌نمایاند و ویژگی‌های بیش‌تری از سبک نثر نویسندگان این سبک را نشان می‌دهد، اما با توجه به این‌که نمی‌توان همه آن موارد را در یک گفتار مختصر گردآوری کرد به همین مقدار بسنده شد تا شاید این مشت نمونه خرواری برای تحقیقات بعدی باشد.

نتیجه

الف) هدف از انتخاب و پرداختن به موضوع اصلی در این مقاله، بازنمودی از ویژگی‌های خاص در نثر فنی و روند پیش‌رفت و تکامل آن بود.

ب) برای تحقق مورد "الف"، نگارنده تلاش کرد تا با نگرشی متفاوت، نسبت به آنچه در تحقیقات سبک‌شناسی دیگر ملاحظه می‌شود به موضوع بپردازد از این رو برخی مباحث که پیش‌تر در کتاب‌های مختلف؛ مانند سبک‌شناسی بهار، فن نثر حسین خطیبی و سبک‌شناسی نثر شمیسا و یا برخی مقالات و پژوهش‌های دیگر، با توضیح وافی، موجود و ایراد غیرضروری آن موارد، به نظر تکرار مکررات آمد، در این تحقیق حذف گردید و در عوض، برخی آثار نثر فنی با رویکردی تازه، مورد ارزیابی قرار گرفت. مختصات نثر فنی گسترده‌تر از چیزی است که در این تحقیق و تحقیقات مشابه آمده است. آنچه در این پژوهش حاصل شد، مختصراً به شرح ذیل است:

۱. نصرالله منشی علاوه بر توجه به صنایع بدیعی و بیانی تعادل در استفاده از صنایع را رعایت کرده و مغلوب آن‌ها نگشته است.

۲. الف) نفثه‌المصدور فاقد مقدمه‌های مرسوم کتب نثر معاصر خود است. ب) پسوند "ریزه" در آن زیاد به کار رفته است. پ) ترکیباتی دارد که در آن‌ها صفت، حالت موصوف خود است.

۳. الف) تاریخ و صّاف مورد بی‌مهری مورخان قرار گرفته ولی در کتاب‌های نثر فنی بعد از خود اثر زیادی گذاشته است. ب) صنایع ادبی در آن نمود بسیار زیاد دارد. پ) احادیث در تاریخ و صّاف، کمی بیش از حدّ معمول مورد توجه واقع شده‌اند.

۴. در درّه نادره، تصاویر بکری با نام‌های "جمادات، نباتات و حیوانات" ساخته شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «فابل افسانه تمثیلی، واژه‌ای فرانسوی از ریشه لاتینی fabula به معنی داستان و روایت، داستان منشور یا منظوم کوتاه و لطیفه‌واری که پیام یا پندی اخلاقی دربر داشته باشد. فابل ریشه در ادبیات عامیانه دارد و بنیادی‌ترین عنصر آن، نماد است. اصولاً هر نوع داستان باور نکردنی یا داستانی که پدیده‌های عجیب و غیرواقعی را واقعی نشان دهد یا داستانی درباره کسی یا چیزی که بنا به ویژگی‌هایی مثل سایر شده باشد، فابل است» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۰۰۷).

منابع

قرآن کریم. (۱۳۸۴). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. قم: الهادی.

۱. استرآبادی، میرزامهدی‌خان. (۱۳۶۶). دره نادره. به اهتمام دکتر سید جعفر شهیدی. تهران: علمی فرهنگی.
۲. انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۷۶). دانشنامه ادب فارسی ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳. بهار، محمدتقی. (۱۳۷۷). سبک‌شناسی. تهران: امیرکبیر.
۴. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). دیوان حافظ. به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی. تهران: اساطیر.
۵. خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). فن نثر در ادب پارسی. تهران: زوار.
۶. رییکا، یان و دیگران. (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات ایران. ترجمه ابولقاسم سرّی. تهران: سخن.
۷. زیدری نسوی، محمد. (۱۳۷۰). نفثه‌المصدر. به اهتمام امیرحسین یزدگردی. تهران: ویراستار.
۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). سبک‌شناسی نثر. تهران: میترا.
۹. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۱). تاریخ ادبیات در ایران ج ۳. تهران: فردوس.
۱۰. عوفی، محمد. (۱۳۶۱). لباب‌الالباب. به اهتمام ادوارد براون. ترجمه محمد عباسی. تهران: فخر رازی.
۱۱. معین، محمد. (۱۳۷۷). فرهنگ فارسی. در شش مجلد. تهران: امیرکبیر.
۱۲. نصرالله منشی. (۱۳۶۸). کلیله و دمنه. به اهتمام عبدالعظیم قریب. تهران: دی.
۱۳. نهج‌البلاغه. (۱۳۸۰). به اهتمام عابدینی مطلق، کاظم. قم: فراگفت.
۱۴. وصاف، ادیب عبدالله. (۱۳۳۸). تاریخ وصاف. به اهتمام محمد مهدی اصفهانی. تهران: ابن سینا.

شکل‌شناسی تطبیقی داستان "خان هفتم رستم" و افسانه "ساعد بن فارس"

احمد رحیم‌خانی سامانی^۱

چکیده

این مقاله ضمن مقایسه "خان هفتم رستم" از شاهنامه فردوسی با افسانه "ساعد بن فارس" از هزار و یک‌شب، می‌کوشد تا پس از این مقابله، با نگاهی شکل‌شناسانه، این تطبیق را به اجزا و بخش‌های هر دو متن گسترش داده، از رهگذر این تطبیق، وجوه اشتراک و افتراق هر دو داستان را بازکاوی نماید. بی‌گمان چنین مقایسه‌ای میان شاهنامه و هزار و یک‌شب، می‌تواند زاویه‌های مغفول تأثیر و تأثرات این دو اثر را از یکدیگر، بهتر نشان دهد و از آن‌جا که هزار و یک‌شب نیز در بسیاری موارد، ریشه‌هایی در فرهنگ ایران پیش از اسلام دارد، زمینه‌های بررسی بیش‌تر این کتاب‌گران‌قدر را برای علاقه‌مندان، فراهم آورد.

کلیدواژه‌ها: شکل‌شناسی، شکل‌شناسی تطبیقی، خان هفتم رستم، افسانه ساعد بن فارس، هزار و یک‌شب، شاهنامه فردوسی

مقدمه

شکل‌شناسی (Morphology) داستان‌ها از جمله روش‌هایی است که در شناخت بهتر ساختار درونی و بیرونی افسانه‌ها و اسطوره‌ها کاربرد ویژه دارد. این ویژگی هنگامی اهمیت واقعی خود را نشان می‌دهد که در "اسطوره‌شناسی تطبیقی" (Comparative Mythology) با بهره‌گیری از روش‌های معمول "شکل‌شناسی تطبیقی" (Comparative Morphology) می‌توان به وجوه اشتراک یا مادر مشترک دو یا چند افسانه یا اسطوره بازخورد. با مطالعه تطبیقی اجزای موجود و احیاناً حلقه‌های مفقود بسیاری از افسانه‌ها و اسطوره‌ها است که امروزه، به عنوان مثال، برای داستان رستم و سهراب می‌توان یازده داستان مشابه با یک زیرساختار مشترک - پدرکشی یا پسرکشی - یافت^(۱).

از میان داستان‌های ایرانی، شاید بیش از همه در تطبیق و ژرف‌کاوی پیرامون داستان‌های شاهنامه با داستان‌های غیرایرانی مشابه آن‌ها کار شده است و هنوز هم این باب بر پژوهشگران مفتوح است. داستان رویارویی رستم با دیو سپید در خان هفتم، یکی از این‌گونه داستان‌هاست که علاوه بر هفت‌خان و هفت‌خانی‌های مشابهی که برای آن یافت شده،^(۲) به عنوان جزئی از یک کل نیز، بررسی شده است و فی‌المثل، برای علت شفادهندگی خون جگر دیو سپید، در درمان نابینایی کی‌کاووس و سپاهیان ایران، از میان اساطیر کهن چینی دلیل نسبتاً موجهی یافت شده است.^(۳)

نگارنده، در کاوش‌ها و جستارهای خود به هنگام تصحیح "هزاردستان میرزا ابوالفتح‌خان دهقان سامانی"^(۴) و نیز در لابه‌لای افسانه‌های هزار و یک‌شب، به نظیره‌ای در خور تأمل، برای این داستان بازخورد. ماجرای "ساعد بن فارس" در هزاردستان دهقانی که البته خود، بخشی از یک داستان اصلی است، از جهات بسیاری، به خان هفتم رستم و نبرد او با دیو سپید نزدیک است. راقم این سطور، با تطبیق اجزای این دو داستان،

قصد آن ندارد که بر نظریهٔ ایرانی بودن منشأ افسانه‌های هزار و یک‌شب، صحه بگذارد و با یافتن نمونهٔ مشابهی برای آن، از میان داستان‌های شاهنامه، افسانه‌های این کتاب را به فرهنگ ایرانی منتسب کند. بحث پیرامون ریشه‌شناسی داستان‌های این کتاب، نه در حوصلهٔ این مقاله است و نه ما، قصد بررسی آن را داریم؛ با این حال، بررسی‌های شکل‌شناسانهٔ اجزای دو داستان می‌تواند به همسانی‌ها و نیز وجوه افتراق آن‌ها کمک شایانی کند. بنابراین، پیش از بررسی‌های فوق، بهتر است نگاهی گذرا به خلاصهٔ این دو داستان داشته باشیم:

خلاصهٔ خان هفتم رستم

هفت‌خان، اختصاص به شرح مصایب و رویدادهایی دارد که رستم، پهلوان نام‌آور ایرانی برای رهایی و نجات کی‌کاووس، شاه مغرور و کم‌خرد ایران از چنگ دیوان مازندران، متحمل می‌گردد. رستم، پس از آن‌که کی‌کاووس سبک‌سر، آهنگ فتح مازندران می‌کند و به حيلهٔ دیو سپید، تمامی لشکریانش نابینا می‌شوند و به اسارت مازندران درمی‌آیند، برای نجات این پادشاه، راهی مازندران می‌شود و در هفت مرحله یا هفت‌خان، نهایتاً موفق به نجات آنان می‌شود.

پیش از خان هفتم، رستم در خلال ملاقات با کی‌کاووس که به دست دیوان کور شده، متوجه می‌شود که سالار همهٔ سپاهیان مازندران، دیوی است مهیب به نام "دیو سپید" که در پسِ هفت کوه و در بُن غاری مخوف که نگاهبانان بسیاری نیز دارد، مسکن گزیده است. کی‌کاووس که اینک به اتفاق همهٔ سپاهیان ایران، اسیر و نابینا شده است، به رستم می‌گوید که راه درمان نابینایی من و سپاهیانم، کشتن دیو سپید و چکانیدن چند قطره خون از جگر او در چشمان ماست. رستم سپس با راهنمایی "اؤلاد"، به غاری که در پسِ هفت کوه قرار دارد، می‌رسد. اولاد به او می‌گوید که زمان پیروزی بر دیو سپید هنگامی است که آفتاب

برآمده و به بالاترین حدّ خود رسیده باشد. رستم برای اطمینان از گفته‌های اولاد، دست و پای او را می‌بندد و خود با کشتن نگاهبانان دیو سپید وارد غار می‌شود؛ دیو سپید را بیدار می‌کند و با او به نبردی سخت مشغول می‌شود. سرانجام با یاری یزدان، دیو سپید را می‌کشد؛ سینه‌اش را می‌شکافد؛ جگرش را بیرون می‌آورد و با چکانیدن خون جگر او در چشمان کی‌کاووس و یارانش، بینایی را به ایشان بازمی‌گرداند.

خلاصه داستان ساعد بن فارس

داستان ساعد بن فارس، یکی از "داستان‌های ضمنی" (Episode under plot) حکایت "ملک محمد و حسن بازرگان" است که منهای داستان اصلی، خود حکم داستان‌گونه‌ای مجزا را دارد. خلاصه داستان، به قرار زیر است:

در مصر، پادشاهی به نام "عاصم بن صفوان"^(۵) حکومت می‌کرد. او را وزیری بود به نام "فارس بن صالح"^(۶) پادشاه مصر با داشتن هشتاد و وزیر او با داشتن یک صد سال عمر، هر دو از داشتن فرزند محروم بودند. کیش این پادشاه و وزیر، آتش پرستی بود. روزی از روزها، وزیر متوجه افسردگی پادشاه می‌شود و سبب را از او می‌پرسد. شاه پس از اصرار بسیار وزیر، علت افسردگی را ترس از فوت و نداشتن فرزند می‌داند. وزیر نیز که خود سال‌ها آرزوی داشتن فرزندی را داشته، به پادشاه می‌گوید که هر چند ما آتش پرستیم، با این حال شنیده‌ام که سلیمان نبی^(ع)، خدایی دارد که می‌تواند گره از مشکل ما بگشاید. سرانجام با وساطت سلیمان نبی و ایمان آوردن آن دو به خدای یگانه، سلیمان^(ع) با تجویز دستور خاصی، به آن‌ها وعده فرزندان پسری را می‌دهد و اتفاقاً هر دو، صاحب فرزندان می‌شوند که نطفه‌شان در یک شب بسته می‌شود. شاه بر فرزند خود نام "سیف‌الملوک" و وزیر بر فرزندش نام "ساعد" می‌گذارد.

وقتی آن دو، به سنّ بلوغ می‌رسند، روزی از روزها سیف‌الملوک با دیدن تمثال

دختری زیبارو بر قبایی که سلیمان نبی^(ع) به پدرش داده بود، از جان و دل عاشق او می‌شود و ساعد نیز هنگامی که پریشانی شاهزاده را می‌بیند، با اصرار، به مطلب واقف می‌گردد و متوجه می‌شود که تمثال، مربوط به دختری است به نام "بدیع‌الجمال" که از جنس جنیان است و فرزند "شماخ بن شاروخ" ملوک آنان. سیف‌الملوک عزم، جزم می‌کند تا به هر ترتیبی که ممکن است به آن دختر برسد.

به رغم نهمی پدر، وزیر و سایر ندما، سیف‌الملوک از جان و دل، خواهان آن است که برای یافتن بدیع‌الجمال، بار سفر ببندد و حرکت کند. ساعد نیز که تاب و تحمل تنهایی سیف‌الملوک را ندارد، همراه او، سوار بر کشتی می‌شود و به راه می‌افتد. در راه، طوفان درمی‌گیرد و کشتی آن‌ها غرق می‌شود و میان سیف‌الملوک و ساعد مفارقت می‌افتد.

داستان با شرح حال سیف‌الملوک و مصایبی که او برای رسیدن به بدیع‌الجمال متحمل می‌شود، پی‌گرفته می‌شود تا این‌که روزی در بازار، سیف‌الملوک که اینک نزد "عالی‌الملوک"، پادشاه شهر "عمّاریّه"، ارج و قُرب فراوانی کسب کرده، به جوانی باز می‌خورد که شبیه ساعد است. سیف‌الملوک پس از کمی دقت، متوجه می‌شود او همان ساعد است که در جامه درویشان در آمده است. آن‌گاه به دل‌جویی، خواهان سرگذشتی می‌شود که بر او گذشته است.^(۷) ساعد نیز می‌گوید که پس از غرق شدن کشتی، وی موفق می‌گردد با همراهی تنی چند از مملوکان، خود را به جزیره‌ای برساند، غافل از این‌که آن جزیره، مسکن "دوال‌پایان"^(۸) بوده است و ساعد و یارانش دیرگاهی اسیرشان می‌شوند. سپس به هر شکلی که ممکن است، از چنگ آنان خلاص می‌شوند و هر یک به گوشه‌ای می‌روند. ساعد و دو تن از یارانش، هنگام عبور از بیشه‌ای، فریب غول کریه و بدمنظری را می‌خورند که در بُن غاری مخوف، خانه دارد. غول، آنان را با خود به غار می‌برد و در آن‌جا، علاوه بر ایشان، افراد دیگری نیز زندانی هستند که همگی بینایی خود را از دست داده‌اند. غول با خوراندن شربت شیرمانند، قصد آن دارد تا بینایی ساعد و یارانش را نیز

مانند اسیران پیشین، بازستاند و با تن پروریشان، آنان را خوراک روزانه خود کند. ساعد با پرس و جو از زندانیان، علت نابینایی را می‌فهمد و به ترفندی وامی‌نماید که شربت را خورده است، اما یاران او فریب غول را می‌خورند و شربت را می‌آشامند و نابینا می‌شوند. ساعد برای آن‌که غول را فریب دهد، با سردادن فریاد و ناله، خود را به کوری و دردمندی می‌زند و در فرصتی مناسب که غول مست شراب است و خواب، او را در گرفته، با تفته کردن دو سیخ بلند، چشمانش را کور می‌کند و پس از نبردی سخت، موفق می‌شود او را از پای در آورد و اسیران را آزاد کند.^(۹)

داستان ساعد، در متن منثور هزار و یک‌شب به همین ترتیب پایان می‌پذیرد، اما در متن منظوم، یعنی "هزارداستان" دهقان سامانی، داستان به گونه‌ای دیگر یعنی شبیه بینا شدن کی‌کاووس و یارانش در خانِ هفتم رستم، پایان می‌یابد. در این کتاب، اسیران نابینا پس از کشته شدن غول از ساعد می‌خواهند که با چکانیدن خون جگر او در چشمانشان، بینایی را به آنان بازگرداند و ساعد نیز چنین می‌کند.^(۱۰)

در این بخش، پس از وقوف بر خلاصه هر دو داستان به بررسی شکل‌شناسانه اجزای آن‌ها می‌پردازیم و وجوه اشتراک و افتراق آن دو را مورد مَدَاقَه قرار می‌دهیم.

الف) وجوه اشتراک

الف - ۱) اشخاص

در هر دو داستان، میان اشخاص از جهات گوناگون، شباهت‌های بسیاری وجود دارد، چنان‌که دیو سپید در شباهت تام با غول مهیب است. رستم با ساعد شباهت بسیاری دارد. سیف‌الملوک از این جهت که پند پدر و سایر وزرا را ندیده می‌گیرد، به کی‌کاووس شباهت دارد. عاصم بن صفوان و فارس بن صالح، آن‌گاه که در مقام اندرزدهی به سیف‌الملوک تازه بر تخت نشسته برمی‌آیند، به زال و سایر بزرگان دربار کی‌کاووس که او

را از سفر به مازندران نهدی می‌کنند، شبیه هستند و اسیران نابیناشده‌ای که در غارِ غول، در بند شده‌اند، به کی‌کاووس و ایرانیانی که اسیر پادشاه مازندران هستند، شباهت دارند.

برابری شخصیت‌های دو داستان

اشخاص داستان ساعد	اشخاص هفت‌خان رستم
سیف‌الملوک	کی‌کاووس
عاصم بن صفوان، فارس بن صالح	بزرگان دربار کی‌کاووس نظیر زال و...
ساعد	رستم
غول	دیو سپید
سیف‌الملوک و اسیران نابیناشده و در بند	کی‌کاووس و ایرانیان نابیناشده و در بند

الف - (۲) مکان‌ها

وقایع هر دو داستان، در مکان‌هایی اتفاق می‌افتد که از جهات بسیاری به یکدیگر شبیه‌اند. سرزمین مصر که سیف‌الملوک و ساعد از آن‌جا، در جست‌وجوی بدیع‌الجمال خارج می‌شوند، به ایران که کی‌کاووس و رستم از آن‌جا خارج می‌شوند شباهت دارد.

برابری مکانی دو داستان

مکان‌های داستان ساعد	مکان‌های هفت‌خان رستم
مصر	ایران
جزیره	مازندران
بیشه	هفت‌کوه
غارِ غول	غارِ دیو سپید
غارِ غول به عنوان زندان	زندانِ کی‌کاووس

جایگاه دیو سپید در مازندران است و غول در جزیره‌ای دور دست زندگی می‌کند. دیو

سپید در پس هفت‌کوه و در بُنِ غاری، کُنّام دارد و غول در بیشه‌ای و در غاری مشابه غار دیو سپید. کی‌کاووس و سایر ایرانیان در سیاه‌چال حبس‌اند و اسیران داستان ساعد در غار به بند کشیده شده‌اند.

الف -۳) نژاده بودن قهرمانان

در هر دو داستان، قهرمانان دارای اصل و نسب والاّیی هستند، چنان‌که رستم، فرزند زال و زال، فرزند سام نریمان است که نسل اندر نسل، از پهلوانان و قهرمانان سیستان و ایران زمین بوده‌اند. ساعد نیز فرزند وزیری است محتشم و بااصل و نسب به نام فارس بن صالح. نکته‌دیگری که در این میان قابل تأمل است این‌که در هر دو داستان، هم رستم و هم ساعد، نژاد از تخمه شاهان ندارند.

الف -۴) مُشابهت جنس شیریان

هم در داستان ساعد و هم در خان هفتم رستم، موجودات شیریر یا "ضدّ قهرمان" (Anti hero) از یک جنس هستند. دیو سپید، موجودی است اهریمنی که با توسل به نیروهای مرموز، سعی در هلاک مردمان دارد. غول داستان ساعد نیز موجودی است از همان جنس؛ بدهیبت، آدم‌خوار، وحشی، اغواگر و گمراه‌کننده که سعی دارد با نشانیدن مایعی کورکننده، اسیرانش را نابینا نماید.

الف -۵) مذهب قهرمانان

رستم، چنان‌که از شرح احوال و اقوالش بر می‌آید، هیچ‌گاه دین مشخصی نداشته و فقط یزدان پاک را می‌ستاید و تنها از او یاری می‌خواهد و از هیچ نیرویی هراسان نیست. بعید هم به نظر نمی‌رسد که رستم، کیش "مهرآیینی" داشته، به همین سبب هم از پذیرفتن

نظر اسفندیار "مزدپرست"، در نبرد با او سر باز می‌زند. اسفندیار نیز که یک شاهزاده زرتشتی و پرستنده اهورامزدا بوده، در حقیقت در نبرد خود با رستم، قصد اشاعه کیش زرتشتی را داشته و شاید به همین علت، رستم با او به مصالحه نمی‌رسد. در داستان ساعد نیز آن‌گونه که در هزار و یک‌شب آمده، او نَسَب به پدرانی می‌برد که آتش پرست بوده‌اند: «در زمان گذشته پادشاهی بود در مصر، عاصم بن صفوان نام و در داد و دِهش شهره آفاق بود و شهرهای بسیار و لشکریان انبوه داشت. او را وزیر بود فارس بن صالح نام و همه ایشان به آتش پرستش می‌کردند» (هزار و یک‌شب، ۱۳۳۸. ج ۴: ص ۱۸۷۹).

و در جایی دیگر، هنگامی که "آصف برخیا" از پدر ساعد، کیش او را جويا می‌شود، در پاسخ می‌گوید: «ما آفتاب و آتش همی پرستیم» (هزار و یک‌شب، ۱۳۳۸. ج ۴: ص ۱۸۸۰). در هر حال، حتی اگر رستم را شخصیتی بدانیم که مهرآیین نبوده باشد و او را با اندکی تساهل پرستنده خدایان و ایزدان ایرانی بدانیم، همین نکته از دیگر موارد تشابه شخصیت رستم و ساعد است که پرستنده آفتاب و آتش بوده‌اند.

الف - ۶) رابطه قهرمانان و شاهان

در ماجرای هفت‌خان و بسیاری از جنگ‌های ایرانیان، رستم همواره حامی، نجات‌دهنده تاج و تخت و یاری‌کننده شاهان و شاهزادگان است. در حقیقت، هر جا یکی از پادشاهان دچار دردسری می‌شد، رستم به عنوان ناجی وارد عمل می‌گردید. در ماجرای ساعد و غول نیز هر چند اثری از سیف‌الملوک نیست، با این حال کنش و خویش‌کاری ساعد در یاری آن شاهزاده تازه بر تخت نشسته و پذیرفتن خطرات حمایت و همراهی او در رسیدن به بدیع‌الجمال، مانند حمایت‌های بی‌دریغی است که رستم در پادشاهی کی‌کاووس از او داشته است.

الف - (۷) مهابت شیران

در وجه اشتراک چهارم این دو داستان گفتیم که موجودات شریر - دیو سپید و غول - از یک جنس هستند. در این جا این نکته را هم می‌افزاییم که آن دو، علاوه بر خباثت جنس، مهابت و هیبت خاصی نیز دارند. دیو سپید موجودی است اهریمنی، بزرگ‌جثه، جادوگر و پرهیبت. او در ضمن این دو بیت چنین معرفی شده است:

«به تاریکی اندر یکی کوه دید سراسر شده غار از او ناپدید
به رنگ شبه، روی و چون شیر، موی جهان پر ز بالا و پهنای اوی»
(فردوسی، ۱۳۷۴. ج ۱: ۲۷۰)

در داستان ساعد نیز با غولی مواجه هستیم که علاوه بر شرارت طینت و خباثت جنس، بسیار بدهیبت نیز هست: «ناگاه شخصی پدید شد که گوش‌های پهن و دراز و چشمان درخشنده‌تر از مشعل فروزان داشت» (هزار و یک‌شب، ۱۳۳۸. ج ۴: ۱۹۰۳).

الف - (۸) راهنمایی قهرمانان

رستم با راهنمایی کی‌کاووس که او نیز خود از "فرزانه‌مردی پزشک" شنیده، متوجه می‌شود که راه‌هایی از بند ناینایی، کشتن دیو سپید و چکانیدن خون جگر او در چشمانشان است^(۱۱) و با راهنمایی اولاد نیز رستم به زمان و چگونگی نبرد با او و شکست دادن دیو سپید رهنمون می‌شود:

«بدو گفت اولاد، چون آفتاب شود گرم، دیو اندر آید به خواب
بر ایشان تو پیروز باشی به جنگ کنون یک زمان کرد باید درنگ
ز دیوان نبینی نشسته یکی مگر جادوان پاسبان اندکی
بدان گه تو پیروز باشی مگر اگر یار باشدت پیروزگر»
(فردوسی، ۱۳۷۴. ج ۱: ۲۶۹)

در داستان ساعد نیز هر چند دربارهٔ این‌که برای رهایی از نابینایی، باید خون جگرِ غول مهیب را در چشم چکانید، بین متن منثور و متن منظوم - هزارستان - اختلاف هست. در متن منثور به شکافتن شکم غول و چکانیدن خون جگر او در چشم نابینایان اشاره‌ای نشده، اما در متن منظوم به این مورد اشاره شده و از این جهت با داستان رستم مشابهت تام دارد (در این باره، نگ: بخش "وجوه افتراق" در همین مقاله). به هر روی اسیران نابینا، هنگامی که متوجه نبرد ساعد با غول می‌شوند، راه غلبه بر او را بدین شکل متذکر می‌گردند:

«من با نابینایان که در نزد او بودند، گفتم: با این پلیدک چه باید کرد؟ یکی از آن‌ها گفت: برخیز و به این طاق فراز شو. در آن جا شمشیری هست. آن را برداشته، این پلیدک را بکش. من برخاسته، به سوی طاق بالا رفته و شمشیر گرفته، به سوی او روان شدم و با شمشیر دو نیمه‌اش کردم. خواستم ضربتی دیگر بر او زنم، نگذاشتند و گفتند که از ضربت دیگر زنده شود و ما را هلاک کند» (هزار و یک‌شب، ۱۳۳۸. ج ۴: ۱۹۰۴).

الف - ۹) سختی کشیدن‌های قهرمانان

در ماجرای هفت‌خان، رستم برای آزاد کردن کی‌کاووس، سختی‌های بسیاری را متحمل می‌شود و چنان که مشهور است باید هفت‌خان را طی می‌کرد و زمانی که رو در روی دیو سپید قرار گرفت، شش خان مهیب را پس پشت نهاده بود. در داستان ساعد نیز پس از آن‌که او با سیف‌الملوک برای یافتن بدیع‌الجمال راهی می‌گردد، سختی‌های بسیاری را تحمل می‌کند؛ ابتدا کشتی او می‌شکند و در دریا غرق می‌شود. پس از نجات یافتن، اسیر دست دوال‌پایان می‌شود و مدتی با ذلت زندگی می‌کند. پس از رهایی از چنگ دوال‌پایان، اسیر دست غول آدم‌خوار می‌گردد و پس از کشتن او مجدداً در دریا غرق می‌شود و مدتی نیز با گرسنگی و درماندگی روزگار می‌گذراند.

الف - ۱۰) نهی از رفتن

در شرح ماجرای سفر کی‌کاووس به مازندران، او با شنیدن آواز رامشگری که به وصف مازندران می‌پردازد، هوای فتح آن‌جا را در سر می‌پروراند و موضوع را با بزرگان و مشاورانش مطرح می‌کند. هنگامی که آنان نظر کی‌کاووس را می‌شنوند:

«نشستند و گفتند با یکدیگر
 اگر شهریار این سخن‌ها که گفت
 ز ما و از ایران [برآید] هلاک
 که جمشید با تاج و انگشتری
 ز مازندران یاد هرگز نکرد
 فریدون پُردانش و پُرفسون
 ... یکی چاره باید نمودن بدین
 که از بخت، ما را چه آمد به سر؟
 به می‌خوردن اندر، نخواهد نهفت
 نماند ازین بوم و بر، آب و خاک
 به فرمان او، دیو و مرغ و پری
 نجست از دلیران دیوان نبرد
 مر این آرزو را نبُد رهنمون
 که این بد بگردد از ایران زمین»
 (فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۲۴۶)

آن‌گاه به این نتیجه می‌رسند که موضوع را با زال در میان نهند تا مگر او با اندرز، شاه را از این سفر منصرف کند و بدین ترتیب خبر به زال می‌رسد و او فوراً خود را به کی‌کاووس می‌رساند و پس از ذکر اعمال پادشاهان گذشته شاه را از این کار نهی می‌کند و می‌گوید:

«سپه را بدان سو نباید کشید
 گرین نامداران ز تو کم‌ترند
 تو از خونِ چندین سرِ نام‌دار
 که بار و بلندیش نفرین بود
 ز شاهان کس آن رای، فرخ ندید
 چو تو بندگان جهان داورند
 ز بهر فزونی، درختی مکار
 نه آیین شاهان پیشین بود»
 (فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۲۴۹)

در داستان ساعد نیز، پیش از آن‌که او در چنبره آوارگی اسیر شود، سیف‌الملوک قصد داشت تا برای وصال بدیع‌الجمال، جست‌وجوی خویش را گرداگرد جهان آغاز کند، این

میل شدید سیف‌الملوک، مانند علاقهٔ عجیبی است که از فتح مازندران در دل کی‌کاووس به وجود آمده بود. در سر هر دو، اندیشه‌ای پرورش یافته بود که حتی نصیحت و نهی دیگران نیز در تغییر آن کارساز نبود. هنگامی که عاصم بن صفوان، پدر سیف‌الملوک از ماجرای عشق فرزندش به بدیع‌الجمال که دختر شماخ بن شاروخ، ملک جتیان است، آگاه می‌شود، سعی می‌کند او را از سفر بازدارد:

«ملک گفت: ای فرزند! تو بر تخت بنشین و در میان رعیت حکمرانی کن. من خود به بلاد صین سفر کنم. سیف‌الملوک گفت: ای پدر! کس چون من نتواند در این کار کوشش کند. اگر تو مرا اجازت دهی، نقص درگاه نخواهد بود. من بعد از سفر کردن به سوی تو باز خواهم گشت [...] ملک چون حالت پسر را بدید، به حیلتی راه نبرد، جز این‌که او را اجازت سفر دهد» (هزار و یک‌شب، ۱۳۳۸. ج ۴: ۱۸۸۶-۱۸۸۷).

نکتهٔ دیگری که در این میان حایز اهمیّت است، این‌که تمامی ناهیان - چه در داستان کی‌کاووس و چه در داستان ساعد و سیف‌الملوک - رسیدن به هدفی را، که آن‌ها در جست‌وجویش هستند، تقریباً غیرممکن و خارج از توان می‌دانند. از نظر بزرگان و مشاوران دربار کی‌کاووس و حتی زال، رفتن به مازندران تا آن زمان به ذهن هیچ یک از شاهان قبلی هم که از نظر ثروت و شوکت از کی‌کاووس برتر بودند، خطور نکرده بود و در ماجرای سیف‌الملوک، وصال به دختری که از جنس جتیان است، محال به نظر می‌رسد:

«ملک گفت: ای فرزند! چه توانم کرد اگر او از دختران انسیان می‌شد، در رسیدن به وی حیلتی می‌توانستم و لکن او از دختران جتیان است و رسیدن بدیشان محال است مگر سلیمان چاره کند» (هزار و یک‌شب، ۱۳۳۸. ج ۴: ۱۸۸۶).

الف - ۱۱) نابینا شدن در بند

هنگامی که دیو سپید، حملهٔ کی‌کاووس به مازندران و ویرانگری او را می‌شنود، به سپاهیان ایران حمله‌ور می‌گردد:

«شب آمد، یکی ابر شد بر سپاه
جهان گشت چون روی زنگی سپاه
چو دریای قار است گفتی جهان
همه روشنایش گشته نهان
یکی خیمه زد بر سر از دود و قار
سیه شد هوا، چشم‌ها گشت تار
ز گردون، بسی سنگ بارید و خشت
پراکنده شد لشکر ایران به دشت
بسی راه ایران گرفتند پیش
ز کردار کاووس، دل گشته ریش
چو بگذشت شب، روز نزدیک شد
جهانجوی را چشم تاریک شد»
(فردوسی، ۱۳۷۴. ج ۱: ۲۵۲)

و به این حيله و جادوی دیو سپید، کی کاووس و همراهانش نابینا و در سیاه‌چالی در بند می‌شوند.

در داستان ساعد نیز غول بدمنظر، اسیرانش را با خوراندن مایعی شبیه شیر، نابینا می‌کند تا نتوانند بگریزند. ساعد پس از آن‌که به حیلۀ غول، وارد غار می‌شود، متوجه می‌گردد افرادی در غار حبس شده‌اند که همگی کورند:

«و مهمانانی که در آن‌جا بودند همه را نابینا یافتیم. چون ایشان ما را احساس کردند، گفتند: شما کیستید؟ گفتیم: میهمان هستیم. گفتند: چگونه در دست این پلیدک گرفتار شدید که این غول است و آدمی خورد؟ ما را نابینا کرده، همی خواهد که ما را بخورد. ما با ایشان گفتیم: به چسان نابینا کند؟ گفتند: او از بهر شما قدحی چند شیر بیاورد و به شما بگوید که شما از سفر آمده‌اید. این شیر بنوشید، در حال، بینا شوید. من چون این سخن بشنیدم با خود گفتم دیگر ما را حیلۀ خلاصی نماند» (هزار و یک‌شب، ۱۳۳۸. ج ۴: ۱۹۰۳).

الف - ۱۲) وسوسه در بارگاه

در داستان حمله کی کاووس به مازندران، رامشگری که به دربار او آمده و در حقیقت یکی از دیوان مازندران است با تعریف و توصیف سرزمین مازندران، آتش حرص و طمع

را در دل او برمی‌افروزد و باعث می‌شود تا او از بُن دندان، عزم خود را برای فتح مازندران جزم نماید. در حقیقت، افروخته شدن آتش این میل بی‌خردانه از درون کاخ در دل کی‌کاووس رسوخ می‌نماید. در داستان ساعد نیز آن‌جا که سیف‌الملوک، پس از بر تخت نشستن، هدایای پدر را که سلیمان نبی به پدرش داده است و شامل انگشتری، شمشیر و بقچه‌ای بود، از او می‌پذیرد و در خلوت به نظاره آن‌ها مشغول می‌شود. در همین هنگام متوجه می‌گردد که در بقچه، قبایی است که در آن تمثال دختری زیباروی کشیده شده است و همین تصویر، حالت سیف‌الملوک را دگرگون می‌کند.

در هر دو داستان، دیدن و شنیدن، عوامل اصلی وسوسه شدن پادشاهان به شمار می‌رود. کی‌کاووس با شنیدن وصف مازندران در سر، طمع فتح آن‌جا را می‌پروراند و سیف‌الملوک با دیدن تصویر بدیع‌الجمال، آتش عشق او را در دل فروزان می‌کند.

الف - ۱۳) زمان نبرد

از دیگر موارد هم‌سانی این دو داستان، می‌توان به اهمیت زمانی خاص برای پیروزی بر دشمن اشاره کرد. چنان‌که در خان هفتم، اولاد زمان مناسبی را که رستم می‌تواند بر دشمن خود چیره شود، هنگام بالا آمدن آفتاب و به خواب رفتن تمام دیوان ذکر می‌کند:

«بدو گف اولاد، چون آفتاب، شود گرم، دیواندر آید به خواب
بر ایشان تو پیروز باشی به جنگ کنون یک زمان کرد باید درنگ
ز دیوان نبینی نشسته یکی مگر جادوان پاسبان اندکی
بدان گه تو پیروز باشی مگر اگر یار باشدت پیروزگر»
(فردوسی، ۱۳۷۴. ج ۱: ۲۶۹)

در داستان ساعد نیز، او زمان مناسب حمله به غول را، هنگامی می‌داند که دیوان در خواب است و یارای هیچ مقاومتی ندارد. بنابراین، عنصر خواب در این دو داستان، در

کنار زمان نبرد، نقشی اساسی دارد.

الف - (۱۴) نقش عنصر آتش و خورشید

هر چند در وهله نخست، نقش این دو عنصر در کنش‌های دو داستان، چندان مهم به نظر نمی‌آید؛ اما با اندکی تأمل خواهیم دید که این عناصر به نحوی در نابود شدن شیران تأثیرگذارند.

آتش در باورهای اساطیری ایران، جایگاه ویژه‌ای دارد، چنان‌که در یکی از کُرده‌های "زامیادیشْت" آن هنگام که "سپندمینو" و "انگرمینو"، برای ربودن فرّه ایزدی، چالاک‌ترین پیک‌های خود را می‌فرستند، میان "آذرمزدا اهوره" - آتش - و "اژی‌دهاک"، چالشی سخت درمی‌گیرد:

«پس آن‌گاه، آذرمزدا اهوره، این چنین اندیشه‌کنان به پیش خرامید: «من این فرّ ناگرفتنی را به چنگ آورم» اما اژی‌دهاک سه‌پوزه زشت‌نهاد، این چنین پرخاش‌کنان از پی او بشتافت: «ای آذرمزدا اهوره! واپس رو که اگر تو این فرّ ناگرفتنی را به چنگ آوری، هر آینه من تو را یکباره نابود کنم؛ بدانسان که نتوانی زمین اهوره‌آفریده را روشنایی بخشی».

آن‌گاه آذر، اندیشناک از بیم [تباهی] زندگی و برای نگاهداشت جهانِ آشه، دست‌ها را واپس کشید؛ چه، اژدی‌دهاک سهمگین بود. پس از آن، اژی‌دهاک سه‌پوزه زشت‌نهاد، این چنین اندیشه‌کنان بشتافت: «من این فرّ ناگرفتنی را به چنگ آورم» اما آذرمزدا اهوره، این چنین پرخاش‌کنان از پی او بشتافت: «ای اژی‌دهاک سه‌پوزه! واپس رو که اگر تو این فرّ ناگرفتنی را به چنگ آوری، هر آینه من تو را از پی بسوزانم و بر پوزه‌های تو آتش برافروزم؛ بدانسان که نتوانی تباه کردن جهانِ آشه را بر زمین اهوره‌آفریده، گام نهی».

آن‌گاه اژی‌دهاک از بیم [تباهی] زندگی، دست‌ها را واپس کشید؛ چه، آذر، سهمگین بود» (اوستا، ۱۳۷۰. ج ۲: ۴۹۳).

بر همین اساس، در باورهای اساطیری از آتش همواره به عنوان گدازنده زشت‌کرداران یاد شده است و حتی آن‌چنان‌که می‌بینیم در "وَر آتش" (۱۲) هنگامی که فردِ مظنون به گناهی را، به تجربه آتش وادار می‌کردند، اگر آتش به او آسیبی نمی‌رساند، او بی‌گناه تشخیص داده می‌شد و اگر گناهکار بود، در آتش همان وَر به سزای عمل خود می‌رسید. در داستان ساعد نیز، غول مهیب با سیخ‌های گداخته بر آتش، به همان گناهی که باعث نابینا شدن زندانیان و آزار و اذیت آنان گردیده بود، نابینا می‌شود و به سزای عمل خویش می‌رسد.

از دیگر باورهای اساطیری ایرانیان، باور به جزادهی ایزد مهر (خورشید) نسبت به دروغ‌گویان به مهر، (مهردروجان)، نادرست‌پیمانان، پیمان‌ناشناسان و از راه راست خارج‌شدگان است. چنان‌که در "مهریشت" آمده، "مهر فراخ‌چراگاه"، همواره با "مهردروجان"، در ستیزه است: «اگر خانه‌خدا یا دهخدا یا شهریان یا شهریار، مهردروج باشد، مهر خشمگین آزرده، خانه و ده و شهر و کشور و بزرگان خانواده و سران روستا و سروران شهر و شهریاران کشور را تباہ کند. مهر خشمگین آزرده به همان سویی روی آورد که مهردروجان در آن جای دارند. دژ آگاهی را در نهاد او راه نیست» (اوستا، ۱۳۷۰ ج ۱: ۳۵۷). بر این اساس، بی‌دلیل نیست که رستم، زمانی می‌تواند بر دیو سپید چیره شود که یاری و کمک مهر را با خود داشته باشد و هنگامی که خورشید به بالاترین حد خود رسیده باشد، بر تباہکاران پیروز می‌شود.

الف- (۱۵) مرگ شریران با شمشیر یا خنجر

در هر دو داستان، سرانجام نیروهای شرور، با شمشیر یا خنجر از پای درمی‌آیند. رستم، در نهایت با فروبردن خنجر در جگرگاه دیو سپید، او را می‌کشد و ساعد، غول را با شمشیر مخصوصی که در سقف غار، تعبیه شده بود، از پای درمی‌آورد.

الف -۱۶) مرگ شیربان در غار

عمدتاً غارها و مغاک‌ها، جایگاه دیوان و تبهکاران محسوب می‌شده است، چنان‌که ضحاک، به دستور فریدون، در بُنِ غاری، در کوه دماوند، به بند کشیده می‌شود. افراسیاب، به غاری در نزدیکی "بردع" پناه می‌آورد و به دست "هوم" اسیر می‌شود و دیو سپید نیز در غاری مخوف در پس هفت کوه مسکن دارد. در داستان ساعد نیز غول مهیب که موجودی شرور است، در بُنِ غاری مسکن گزیده است.

الف -۱۷) پیروزی قهرمانان

در هر دو داستان، پیروزی قهرمانان بر شیربان، پایان مشترکی است که از پیش نیز قابل تصوّر است. عمدتاً در اکثر داستان‌های اساطیری و نیز افسانه‌های رمزی، همواره بین عناصر خوب و بد، ستیزه و چالشِ دایمی وجود دارد. این دو، در تجسم‌های گوناگون خیر و شر، با یکدیگر در حال نبرد هستند و سرانجام نیروهای خیر بر نیروهای شر غلبه می‌کنند. در این دو داستان نیز، قهرمانان پس از درگیری‌های دشوار و جنگِ رویاروی با عناصر تباهاکار - دیو و غول - به پیروزی می‌رسند.

ب) وجوه افتراق

هر چند وجوه اشتراک در این دو داستان کم نیست، با این حال در پاره‌ای موارد با یکدیگر تفاوت‌هایی نیز دارند که در این بخش به آن‌ها اشاره خواهد شد. باید گفت که وجود این افتراق‌ها، هیچ‌گاه از اعتبار این نظر که داستان‌های فوق، ممکن است ریشه‌ای مشترک داشته یا یکی از دیگری تأثیر پذیرفته باشد، نمی‌کاهد.

ب -۱) هدف قهرمانان

یکی از وجوه افتراق این دو داستان، دوگانگی هدف قهرمانان و نحوه برخورد با آن

است. در داستان ساعد، او برخلاف رستم، موجودی است که در چنگال جبر اسیر است و گویی از خود هیچ اختیاری ندارد. این سرنوشت است که او را به هر سو که خود می‌خواهد، می‌کشاند. البته این امر، سرنوشت مشترکی است که معمولاً اکثر قهرمانان و شخصیت‌های افسانه‌های هزار و یک‌شب با آن دست به‌گریبان هستند. آنان دائماً در حال‌گریز و یا کنار آمدن با سرنوشت شوم خود هستند و گاه نیز در این تلاش، موفق به نظر می‌رسند، بنابراین هنگامی که ساعد، سیف‌الملوک را در جست‌وجوی بدیع‌الجمال، همراهی می‌کند؛ در حقیقت این همراهی، انتخاب هدف‌دار و هدفمند او نیست، بلکه ظاهراً تنها راهی است که او می‌تواند در آن گام بنهد. این در حالی است که تلاش رستم در هفت‌خان و بسیاری دیگر از داستان‌ها و رویدادهای شاهنامه، طرحی است که رستم برای برهم زدن و تغییر سرنوشتی که در انتظار او، کی‌کاوس و ایران می‌باشد، انتخاب کرده است و اگر او، راهی را، ولو به اجبار، باید اختیار کند، معمولاً این راه را با آگاهی و میل برمی‌گزیند.

ب-۲) رویارویی قهرمانان و شریان

آن‌چنان که دیدیم در داستان رستم، او برای رسیدن به جایگاه دیو سپید، خود عازم هفت‌کوه می‌گردد. رستم از پیش می‌داند که باید با موجودی پلید، جنگ سختی را بیاغازد، بنابراین از وجود دیو سپید کاملاً مطلع است و قصدش از رفتن به هفت‌کوه تنها، کشتن و نابود کردن اوست. در این داستان در حقیقت، این دیو سپید است که انتظار رویارویی با رستم را ندارد؛ اما در داستان ساعد او نادانسته و بی‌خبر از همه‌جا، اسیر غول می‌گردد و حتی در این رویارویی، یک بار هم فریب او را می‌خورد و این اسارت، ادامه‌گریزی است که ساعد را از سرنوشت شومی که گمان می‌کند در انتظار اوست، می‌رهاند.

ب-۳) عینیت شریران

تفاوت اساسی دیگری که در این دو داستان، قابل تأمل به نظر می‌رسد، عینیت یکی از شریران و غیرمتصور بودن دیگری است. در بخش وجوه اشتراک، اشاره کردیم که جنس موجودات شرور در این دو داستان، نظیر یکدیگر است، با این حال، وجود چنین مشابهتی بدان معنا نیست که تصور ما از این دو مقوله نیز شبیه همدیگر است. در این نگرش، دیو سپید فقط بازوی تباهی و پلیدی نیست، بلکه در حقیقت خود یکی از عناصر اهریمنان در نابودی ایرانیان به شمار می‌رود. او سپهسالار لشکری است که با روشنایی و نور در جنگ است، بنابراین تصور این موجود، دشوار و در عین حال همراه با مهابت و تحسین است. در داستان ساعد، غول پلید، قدری عینی‌تر و ملموس‌تر است. این غول، بازویی است که برای به وقوع پیوستن سرنوشت به کار می‌آید و در حقیقت خود او هم، اسیر این سرنوشت است. تصویری که ما از این غول داریم احساسی است همراه با تنفر و انزجار، در حالی که تصور ما از دیو سپید، می‌تواند همراه با تحسین و مهابت باشد.

ب-۴) غفلت در کشتن

رستم پس از آن‌که به راهنمایی اولاد، به جایگاه دیو سپید می‌رسد، در حالی با او روبه‌رو می‌شود که دیو سپید در خواب است. رستم که پهلوانی جوانمرد است با دیدن چنین حالتی در کشتن او عجله نمی‌کند:

«به غار اندرون دید رفته به خواب
به کشتن نکرد ایچ رستم شتاب
بغزید، غزیدنی چون پلنگ
چو بیدار شد، اندر آمد به چنگ»
(فردوسی، ۱۳۷۴. ج ۱: ۲۷۰)

این مسأله، ادامه همان وضعی است که در بخش "هدف قهرمانان" بدان اشاره کردیم. رستم با آگاهی کامل و چشمانی باز به جنگ دیو سپید آمده است، بنابراین هیچ‌گاه

نمی‌پسندد که دشمن را به هنگام غفلت از پای درآورد. اما در داستان ساعد، غول که در حقیقت یکی از بازوهای سرنوشت محتوم است، با فریفتن ساعد و نیز با اغفال، دیگران را اسیر خود می‌کند، بنابراین با چنین موجودی باید همانند خودش رفتار کرد. ساعد نیز هنگامی که غول، مستِ خواب است به او حمله‌ور می‌شود. در حقیقت فرق میان رستم و ساعد، در این است که رستم، هم‌آورد طلب است، اما ساعد در پی گریز از سرنوشت، موجود شرور را از پای در می‌آورد.

ب-۵) یاریگران قهرمانان

ساعد در حالی به دنبال سرنوشت خود می‌رود که اکثر یاران و همسفران خود را از دست داده است. او هر چند هنگامی که اسیر غول می‌شود، همراه دو تن دیگر است، ولی آنان نیز به همان سرنوشتی مبتلایند که ساعد به آن گرفتار آمده، بنابراین از آنان نیز انتظار هیچ کمکی نمی‌رود؛ اما رستم در این نبردها کاملاً تنها نیست. او اسب وفاداری دارد که در چند خان به یاریش می‌شتابد. هم‌چنین اولاد که رستم با دیده‌ی شک و تردید به او می‌نگرد، راه‌نمای خوبی برای او محسوب می‌شود.

نکته‌ی دیگری که در افسانه‌های هزار و یک‌شب به نظر می‌آید این‌که، اگر قهرمانان در این داستان‌ها با موجودات عجیب و غریب برخورد می‌کنند و حتی با آن‌ها طرح دوستی می‌ریزند، این دوستی عمیق نیست و زمانی که قهرمان به یاری آن‌ها از مرحله‌ای می‌گذرد، فراموش می‌شوند.

ب-۶) سرانجام نابینایان

از دیگر وجوه افتراق این دو افسانه، سرنوشت نابینایان است. قبلاً اشاره کردیم که در متن منظوم هزارستان، نابینایان، به همان نحوی که کی‌کاووس از نابینایی رها می‌شود،

بینایی خود را به دست می‌آورند، اما این سرنوشت به واسطه شباهت این دو داستان، ظاهراً افزوده و برساخته ناظم هزارستان، یعنی "دهقان سامانی" است و از موضوع بحث ما خارج است. بنابراین، برخلاف داستان رستم، که در نهایت ایرانیان و کاووس با چکاندن خون جگر دیو سپید بینایی خود را به دست می‌آورند، در داستان ساعد، اشاره‌ای به شفا یافتن ناپینایان نشده است.

ب-۷) سرانجام قهرمانان

در افسانه ساعد گفتیم که او پس از آن‌که از چنگال غول رها می‌گردد، با کشتی از جزیره خارج می‌شود و پس از غرق شدن کشتی، با وضعی اسفبار، گمنام، افتان و خیزان، به راه خود ادامه می‌دهد و در نهایت این سیف‌الملوک است که او را باز می‌شناسد و به سختی‌هایش پایان می‌دهد. در این داستان، حتی خود قهرمان نیز توسط شاهزاده‌ای دلیر نجات می‌یابد.

در افسانه‌های هزار و یک‌شب، اغلب و بلکه به تمامی، همه قهرمانان، شاهزاده هستند و در کم‌تر افسانه‌ای از این کتاب، قهرمان اصلی داستان، شاه یا شاهزاده نیست. این در حالی است که رستم نه تنها در این داستان، بلکه در هیچ جای شاهنامه - تا آن‌جا که نگارنده سراغ دارد - به دست هیچ شاه و شاهزاده‌ای یاری نمی‌شود. او همواره به عنوان ناجی، تاج‌بخش و نجات‌دهنده ایران زمین شناخته می‌شود و هرگز نمی‌پسندد به جز یزدان پاک، کسی دستگیر او شود.

نتیجه

پس از بررسی تطبیقی خان هفتم رستم از شاهنامه فردوسی و افسانه ساعد بن فارس از هزار و یک‌شب و توجه به وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها نتایج زیر قابل توجه است:

الف) یا این دو داستان، از یک آبشخور مشترک تأثیر پذیرفته‌اند و یا هسته نخستین یکی از این دو روایت، بر دیگری تأثیر داشته‌است.

ب) موارد اشتراک این دو داستان در بخش‌های بررسی شده بیش از موارد افتراق آن‌هاست و با توجه به بسترهای مختلف و تأثیر و تأثرات آن‌ها در زمان‌ها یا مکان‌های گوناگون، وجود این تفاوت‌ها قابل درک و پذیرش است.

پ) اگرچه صرفاً با تطبیق این دو داستان و نیز تکیه بر پاره‌ای اسامی ایرانی و یا زمینه‌هایی که صبغه ایرانی دارند، به قطع و یقین نمی‌توان هزار و یک‌شب را کتابی کاملاً ایرانی دانست و با نظر کسانی که بر ایرانی بودن آن پافشاری دارند، همدستان شد، با این حال توجه به عناصر فرهنگ و تفکر ایرانی و بررسی دقیق آن‌ها در هزار و یک‌شب، مشابه روش نگارنده سطور و یا دیگر روش‌های تطبیقی، شاید بتواند میزان دقیق‌تر این تأثیرات را بازشناسد.

ت) متأسفانه به دلیل بی‌توجهی در تصحیح و تنقیح متنی پاکیزه از هزار و یک‌شب، وجود چاپ‌های بازاری و غیرعلمی و کافی نبودن تحقیقات ایرانیان در این کتاب، جنبه‌های بسیاری از روح و فرهنگ ایرانی در این اثر مورد بی‌توجهی قرار گرفته‌است. به همین دلیل لازم است که پژوهشگران، این جنبه‌ها را در چنین کتابی بررسی نمایند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این باره بنگرید به: سلطانی گرد فرامرزی، علی (۱۳۷۲). پدرکشی و پسرکشی در اساطیر. در مجله رشد آموزش ادب فارسی، سال هشتم، تابستان ۱۳۷۲، شماره ۳۳، صفحه ۲۰ به بعد.
۲. درباره هفت‌خان و هفت‌خانی‌ها بنگرید به: سزائی، قدمعلی (۱۳۷۳). از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه). تهران: علمی و فرهنگی، صفحه ۹۹۳ به بعد.
۳. "جهانگیر کوورجی کویاجی" شاهنامه‌شناس بزرگ هندی درباره چرایی شفابخشی خون جگر دیو سپید، از میان اعتقادات کهن چینی، می‌نویسد: «برای آگاهی از چگونگی این امر ناچار به اساطیر کهن چین رجوع می‌کنیم. در متن‌های دینی دائوگرایان، این اعتقاد کهن چینی بازگو شده است که هر یک از شش اندام درونی، شامل تمام یا بخشی از روان آدمی است که "شن" (Shen) نامیده می‌شود. شن جگر، "لونگ - یین" (Lung-yen) نام دارد و ملقب است به "هن - مینگ" (Han-ming)، یعنی "کسی که روشنائی در آرواره‌های خود دارد». این توضیح به خودی خود، ابهام موضوع مورد بحث را برطرف می‌سازد، زیرا وقتی جگر دیو سفید - بنابر اعتقاد دائوگرایان - دارای روشنائی است، طبعاً چکانیدن خون آن در چشمان کاووس و همراهانش، سبب بازگرداندن بینایی از دست‌رفته آنان می‌شود. در این باره بنگرید به: کویاجی، جهانگیر کوورجی (۱۳۶۲). آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان. ترجمه جلیل دوست‌خواه، تهران: جیبی، ص ۱۳.
۴. هزاردستان منظومه‌ای بالغ بر حدود پنجاه دو هزار بیت است که میرزا ابوالفتح‌خان دهقان سامانی (۱۲۶۵-۱۳۲۶ ق) آن را ظاهراً بر اساس ترجمه عبداللطیف طسوجی در بحر خفیف به رشته نظم درآورد. این اثر یک‌بار در سال ۱۳۱۸ قمری به صورت سنگی در ۶۴۵ صفحه نیم‌ورقی به چاپ رسید. راقم سطور در سال ۱۳۷۹ گزیده‌ای از آن را با مشخصات کتاب‌شناسی زیر منتشر نموده و کار تصحیح تمام آن را از سال ۱۳۷۴ تاکنون در دست دارد.
۵. رک. رحیم‌خانی سامانی، احمد. هفت سفر سندباد بحری از منظومه هزاردستان [میرزا ابوالفتح‌خان دهقان سامانی]. (۱۳۷۹). تهران: سامان دانش.
۶. در روایت دهقان سامانی، نام این پادشاه "آصف صفوان" است:

«ایمن بُود آن حکایت شیرین	که یکی شاه بُد به مصرزمین
شُهره در خسروی به گُرد جهان	نام او بُود آصف صفوان...

(دهقان سامانی، ۱۳۱۸ ق. ۵۱۳)
۷. نام وزیر در هزاردستان، "صالح" است:

«داشت آن شاه، یک خجسته وزیر	صالح اسم و صلاح‌دان و هُزیر»
-----------------------------	------------------------------

(دهقان سامانی، ۱۳۱۸ ق. ۵۱۳)
۸. در حقیقت حکایتی را که ساعد بن فارس در این داستان برای سیف‌الملوک نقل می‌نماید، تشابه بسیاری با خان هفتم رستم دارد و گرنه کُل داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال، خارج از این تطابق است.
۹. دوال‌پا (davāl.pā)، در افسانه‌ها نام موجوداتی شبیه انسان است که دارای پاهای نازک شبیه دوال (تسمه چرمی) هستند. در چند جای هزار و یک‌شب از این موجودات نام برده شده و سندباد بحری نیز در سفر پنجم خود، مدتی اسیر دوال‌پایی بوده است. دوال‌پایان به علت نحیفی پاهایشان قادر به راه رفتن نیستند، از این رو همواره در کمین می‌نشینند تا غفلتاً بر پشت رهگذران سوار شده از آن‌ها سواری بگیرند. مسکن دوال‌پایان معمولاً در جزایر و جنگل‌های دورافتاده تصویر شده است. درباره دوال‌پا، بنگرید به: رحیم‌خانی سامانی، احمد. هفت سفر سندباد بحری از منظومه هزاردستان [میرزا ابوالفتح‌خان دهقان سامانی] (۱۳۷۹). تهران: سامان دانش، ص ۱۶۸ تا ۱۷۰.
۱۰. لازم به ذکر است که عناوین حکایت‌ها و داستان‌ها در چاپ‌های مختلف هزار و یک‌شب متفاوت است. حتی شروع و پایان شب‌ها در چاپ‌های مختلف نیز مربوط به داستان واحدی نیست. این حکایت در چاپ موسی فرهنگ از هزار و

یک‌شب، ضمن شب‌های ۵۵۴ تا ۵۶۴ و در هزارستان دهقان سامانی ضمن شب‌های ۷۳۰ تا ۷۶۱ آمده‌است.

۱۰. «ببند بگرفتم آن‌گه از یاران
 که تو ما را و عالمی را پاک
 لیک کاری دگر کنون باقی‌ست
 رو بزن تیغ غول را در ناف
 جگرش را بیار فارغ‌بال
 تا شود چشم کور ما روشن
 لاله و باغ ماست چهره تو
 من بدانسان که گفته شد کردم
 بر سر چشمشان بمالیدم
 گفتم: ای کردگار زهره و هور
 روشنی ده به دیده یاران
 چون بگفتم چنین به شیدایی
 شکرگفتند آن گـرفـتاران
 برهاندی ز دامگاه هلاک
 دیگر آن کار هیچ مشکل نیست
 شکمش پاره کن، دلش بشکاف
 بر سر چشم ما تمام بمال
 باغ ببینیم و لاله و گلشن
 همه فرخندگی‌ست بهره تو
 جگر غول را بیاوردم
 به سوی کردگار نالیدم
 تو دهی روشنی به دیده کور
 کن ترخّم بدین گرفتاران
 چشم یاران گرفت بینی...»
 (دهقان سامانی، ۱۳۱۸ ق. ۵۲۴)

۱۱. «چنین گفتم فرزانه‌مردی پزشکی
 چکانی سه قطره به چشم اندرون
 که چون خون او را بسان سرشک
 شود تیرگی پاک با خون برون»
 (فردوسی، ۱۳۷۴ ج. ۱: ۲۶۸)

۱۲. "وَر" در اصطلاح، به معنی داوری یا آزمایش ایزدی است. این داوری زمانی به کار می‌رفته است که فرد مظنون برای اثبات بی‌گناهی خود می‌بایست با آن مورد آزمایش قرار می‌گرفت. "وَر" انواع گوناگونی داشته است. نظیر "وَر آتش"، "وَر بَزَسَم"، "وَر روغن"، "وَر شیره گیاهان سمّی" و... به طور کلی وَرها به دو نوع "وَر سرد" و "وَر گرم" تقسیم می‌شده‌اند. فرد مظنون یا مُفْتَری، برای اثبات بی‌گناهی خود با یکی از این داوری‌ها مورد آزمایش قرار می‌گرفته است. اگر در پایان، آسیبی به او نمی‌رسید، او را بی‌گناه تشخیص می‌دادند، در غیر این صورت، گناهکار به شمار می‌آمده، او را به جزای خود می‌رساندند. درباره "وَر" بنگرید به: عقیقی، رحیم (۱۳۷۴). اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی. تهران: توس، ص ۶۳۴؛ یاحقی محمد (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش و مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ص ۴۳۵؛ اوستا (۱۳۷۰). تهران، ج ۲: ۱۰۷۰.

منابع

۱. اوستا "کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ایرانی". (۱۳۷۰). ج ۲. گزارش و پژوهش جلیل دوست‌خواه. تهران: ققنوس.
۲. دهقان سامانی، میرزا ابوالفتح‌خان. (۱۳۱۸ ه.ق). هزارستان (چاپ سنگی). تهران.
۳. رحیم‌خانی سامانی، احمد. (۱۳۷۹). هفت سفر سندباد بحری از منظومه هزارستان میرزا ابوالفتح‌خان دهقان سامانی. تهران: سامان دانش.
۴. سزّامی، قدمعلی. (۱۳۷۳). از رنگ گل تارنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه). تهران: علمی و فرهنگی.

۵. سلطانی‌گرد فرامرز، علی. (۱۳۷۲). پدرکشی و پسرکشی در اساطیر. تابستان ۱۳۷۲. در مجله رشد آموزش ادب فارسی: سال هشتم، شماره ۳۳: ص ۲۰.
۶. عفیقی، رحیم. (۱۳۷۴). اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی. تهران: توس.
۷. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). شاهنامه فردوسی. به تصحیح ژول مل (۸ ج در ۴ مجلد). تهران: علمی و فرهنگی.
۸. کویاجی، جهانگیر کوورجی. (۱۳۶۲). آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان. ترجمه جلیل دوست‌خواه. تهران: جیبی.
۹. هزار و یک‌شب. (۱۳۳۷). ج ۴. به سعی و اهتمام موسی فرهنگ. تهران: بنگاه مطبوعاتی گوتنبرگ.
۱۰. یاحقی، محمد. (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش و مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

نقش مخاطب در شکل‌دهی به مثنوی مولوی

محمد رضا ضیاء^۱

چکیده

مثنوی از چند جهت در میان همه آثار ادبی جهان جنبه‌های استثنایی دارد؛ یکی از این وجوه، خلق بداهه و به وجود آمدن آن در حضور مخاطب است. اساساً دلیل وجودی مثنوی، تقاضا و اصرار مخاطب آن است. در این مقاله می‌کوشیم نشان دهیم که مخاطب چگونه در پدید آمدن مثنوی با صورت فعلی مؤثر بوده است. ساختار مثنوی شیوه داستان در داستان است. آوردن بعضی حکایات و ابیات و کم و زیاد شدن آن‌ها، تطویل یا اختصار بعضی داستان‌ها و پرداختن بیش‌تر به قسمت‌های خاص آن، حتی زیاد شدن داستان‌های مستهجن در مثنوی و به طور کلی شاکله موجود آن، صرفاً به دلیل حضور دائمی مخاطب در هنگام سرایش مثنوی است و به نوعی مولوی و مخاطب به همراه یکدیگر به ساختار مثنوی شکل می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: مخاطب، مثنوی، مولوی، حکایت، تداعی

مقدمه

فرضیهٔ اساسی ما در این تحقیق نقش بارز مخاطب در شکل دادن به مثنوی است. مولوی بارها در طول مثنوی از مخاطب خود سخن می‌گوید و اساساً این‌که در مثنوی پیوسته شاهد توضیحات مولوی دربارهٔ ساختار این کتاب هستیم - چیزی که در کم‌تر کتابی هست - به دلیل حضور مخاطب در لحظهٔ تولید آن است. یکی از اساسی‌ترین تفاوت‌های مثنوی با دیگر متون ادبی "پخش مستقیم" آن است. خلق دیگر متون در غیاب مخاطب بوده است و اگر مؤلف واکنش مخاطب را هم مشاهده می‌کرد، در آن هنگام منفعل بود و نمی‌توانست تغییری در متن دهد، چون خلق متن پایان پذیرفته بود و واکنش مخاطب، اثر مستقیمی در متن نداشت. ولی مثنوی در هنگام شکل‌گیری‌اش در ارتباطی تنگاتنگ با مخاطب به سر می‌برد^(۱) و حتی ما به عنوان مخاطبان امروزی نیز گاهی خود را در لحظهٔ خلق مثنوی می‌یابیم و در طی آن مرتباً در جریان برخی اتفاقات ریز رخ داده قرار می‌گیریم. این شیوهٔ سرایش در رباب‌نامهٔ سلطان‌ولد، به تقلید از مولوی ادامه یافته است. مثلاً در جایی گفته است که:

وقت شام است ای نویسنده برو چون که معده بهر بوی آمد گرو
بامدادان از پگه فردا بیا تا بگویم باقی این نظم را
(سلطان‌ولد، ۱۳۷۷: ۳۰۷)

ولی گویا بعدها با صلاح دید خود سلطان‌ولد از متن رباب‌نامه برداشته شده است.
(برای تفصیل ماجرا، رک. مایل هروی، ۱۳۸۰: ۵۶۵-۵۶۶).

زمانی درمی‌یابیم که جلسه‌ای به میزبانی حسام‌الدین تا صبح به طول انجامیده است؛
صبح شد ای صبح را پشت و پناه عذر مخدومی حسام‌الدین بخواه
(مولوی، ۱۳۸۱: ج ۱: ۵۶۸)

یا در جایی به علت آن‌که غذایی خورده شده رشتهٔ کلام گسسته است؛

ای دریغا لقمه‌ای دو خورده شد جوشش فکرت از آن افسرده شد
(همان: ۱۱۲۳)

در بعضی از شروح مثنوی به دلیل بی‌توجهی به همین نقش مخاطب در مثنوی، برای این بیت تفسیرهای عرفانی تراشیده‌اند، در حالی که بنابراین تئوری آن توجیحات نامناسب است.^(۲) خالق مثنوی واکنش دائم مخاطب را می‌بیند و خیال سیال و نگرانش از "افهام خلق" دائم به او درباره شیوه سرایش مثنوی هشدار می‌دهد:

ای دریغا عرصه افهام خلق سخت تنگ آمد، ندارد خلق، حلق
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۳: ۲۶)

نقش مخاطب در شکل دادن به ساختار مثنوی بسیار اساسی است و البته آفریدن متنی عظیم چون مثنوی آن هم در حضور مخاطب از کسی چون مولوی عجیب نیست. کسی که خود در فیه‌ما فیه می‌گوید:

«این یاران که به نزد من می‌آیند از بیم آن‌که ملول نشوند شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند و گرنه من از کجا، شعر از کجا واللّه که من از شعر بیزارم و پیش من ازین بتر چیزی نیست... در ولایت و قوم ما از شاعری ننگ‌تر کاری نبود...» (مولوی، ۱۳۸۰: ۷۴).
بنابراین از کسی که پرداختنش به شعر فقط برای مخاطب است، بعید نیست که ساختار اثر خود را آن‌گونه سامان دهد که مخاطب می‌پسندد. او خود درباره تأثیر مخاطب بر مؤلف، می‌گوید:

مستمع چون تشنه و جوینده شد واعظ ار مرده بود، گوینده شد
مستمع چون تازه آمد بی‌ملال ده زبان گردد به گفتن، گنگ و لال
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۱: ۷۱۵)

در بیانی کلی‌تر، می‌توان گفت؛ نقش مخاطب به طور کلی در ژانر "شعر" (در مقابل نثر) سرنوشت‌ساز بوده است. شاید شعر به همین دلیل گرفتار مغلط‌گویی و تکلفات موجود در نثر فنی و مصنوع نشده (البته در قیاس با پیچیدگی‌های نثر)، که عموماً، شعر برای عرضه به

مخاطب در حالت شفاهی، تولید می‌شود، برخلاف نثر که نوشته می‌شود و اصولاً مخاطب با صورت مکتوب روبرو است، البته، شعر متکلف و پیچیده نیز، در فضای دربارهایی تولید شده که مخاطب نیز حرفه‌ای و اهل فن بوده است. در این نوشته فرصت پرداختن به نظریه اخیر نیست و این کار، مجال و مطالعات بیش‌تری می‌خواهد.

الف) شیوه مولوی در سرایش مثنوی

می‌دانیم که شیوه مولوی در سرایش مثنوی بدین گونه است که مبحثی را بیان می‌کند و برای درک بهتر، تمثیل و داستان و... را در این میان می‌آورد و بارها با ذکر یک مثال، داستانی را در پی آن ذکر می‌کند.

در دفتر اول مولانا در تبیین این‌که؛ تو فلان مطلب را درست دریافته‌ای، می‌گوید:

بر سر "امروء بن" بینی چنان زان فرود آ تا نماند آن گمان
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷۱۰)

کسی که با شیوه‌های روایت مولانا آشنا باشد، می‌داند که قاعدتاً وی در ادامه، باید حکایت "امروء بن" را بیان کند. این شیوه کم و بیش در کلیله و دمنه و بعضی کتاب‌های داستان در داستان نیز هست. مثلاً در کلیله و دمنه قهرمان داستان وقتی چنین چیزی بگوید، شخصیت دیگر می‌گوید: آن چگونه است؟ و نفر اول حکایت را ذکر می‌کند و اتفاقاً یکی از تفاوت‌های مثنوی با چنین کتابی همین است که این داستان‌ها در همان سیر داستانی و به وسیله شخصیت‌های داستان گفته می‌شود، ولی در مثنوی خود مولوی گوینده این حکایات است. در طوطی‌نامه، سمک عیار و هزار و یک‌شب نیز کم و بیش همین شیوه به چشم می‌خورد. با این تفاوت که در آن کتاب‌ها این شیوه برای ایجاد تعلیق (suspense) است و ظاهراً این شیوه داستان‌گویی اصل هندی دارد.^(۳) به هر روی، روال در مثنوی این است که در چنین موضعی اصل داستان آورده می‌شود. حال دلیل این‌که در

این‌جا ما شاهد نقل حکایت امرود بن، نیستیم چیست؟ آن‌هم وقتی که تمثیل آن‌چنان نیز مشهور نیست که این ارجاع، نیازی به ذکر مآخذ نداشته باشد که بخواهیم گمان کنیم براساس قراردادی نانوشته، مؤلف از آگاهی مخاطب نسبت به قصه مطمئن است. تنها دلیلی که به ذهن می‌رسد این است که چون اصل این داستان حاوی اشارات صریح جنسی و رکیک است و مولانا نیز تا این‌جا هیچ داستان رکیکی را نقل نکرده است به اشاره‌ای کوتاه به آن بسنده می‌کند و در دفتر چهارم، بیت ۳۵۴۴، به صورت کامل همراه با توضیح و تفصیل آن را نقل می‌کند.

بر طبق برآوردی که انجام گرفت، در سه دفتر اول مثنوی هیچ داستان رکیکی نداریم و تنها داستانی که تا حدودی این‌گونه است، قصه "ملامت کردن شخصی که مادرش را کشت" می‌باشد (رک. مولوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۲۲۲). در این داستان شخصی پس از آگاهی از زنا‌ی مادرش به جای کشتن زانی، مادر خود را می‌کشد و در توجیه این کار می‌گوید، در آن صورت باید هر روز کسی را می‌کشتم. با وجود مستعد بودن این داستان برای بسط هرزه‌نگارانه، این قصه بدون هیچ کلمه رکیکی پایان می‌پذیرد. ولی در دفتر پنجم، بیت ۳۶۴۷، در حکایت "آن مهمان که زن خداوندخانه گفت که باران فرو گرفت و مهمان در گردن ما ماند"، از جزئیاتی سود می‌جوید که کفه جنسی داستان را سنگین‌تر می‌کند و نقش‌مایه‌های آزادی به داستان اضافه می‌کند که نبودنش به اصل داستان لطمه نمی‌زند. خلاصه داستان چنین است:

«مهمانی سرزده به خانه‌ای در آمد. صاحب‌خانه در میزبانی سنگ تمام گذاشت و به همسرش گفت: امشب دو دست رختخواب پهن کن. یکی برای خودمان و دیگری برای مهمان. رختخواب خودمان را نزدیک در اتاق پهن کن و رختخواب مهمان را در طرفی دیگر. زن رختخواب‌ها را گسترده و خود به جشن ختنه‌سوران همسایه رفت. مهمان و میزبان در خانه ماندند و از هر دری سخن می‌گفتند تا این‌که خواب بر مهمان چیره شد و بی

آن‌که متوجه باشد به بستر مخصوص صاحب‌خانه رفت. بدین ترتیب قراری که زن و مرد با هم نهاده بودند به هم خورد. اتفاقاً در آن شب باران به شدت می‌بارید. به هر حال مهمان و میزبان هر دو در خواب رفتند. پاسی از شب گذشته بود که زن صاحب‌خانه از جشن همسایه بازگشت و مطابق قراری که با شوهر داشتند به سوی رختخواب دم در رفت» (مولوی، ۱۳۸۱، ج ۵: ۱۰۰۱). سپس؛

رفت عریان در لحاف آن نوعروس داد مهمان را به رغبت چند بوس
(همان ۱۳۸۱، ج ۵: ۱۰۰۴)

نکته در افزودن همین موارد است. این بیت هیچ نقشی در پی‌رنگ اصلی و پیش‌بردن داستان ندارد و جزو نقش‌مایه‌های آزاد است. داستان بدون این بیت نیز کامل بود و افزودن آن به داستان برای جذاب‌تر شدن حکایت و احتمالاً به دلیل استقبال مخاطبان از چنین مباحثی است.

ب) دلیل نبود الفاظ رکیک در اوایل مثنوی

در اوایل مثنوی چون هنوز نوعی رودر بایستی و تعارف بین مولوی و مخاطب هست او از ذکر این داستان‌ها در می‌گذرد و بعدها با اشارات خفیفی به این داستان‌ها می‌پردازد و سپس چون استقبال مخاطب از این داستان‌ها را - از سویی - می‌بیند و - از دیگر سو - حیای مانع و شرم حضور از میان می‌رود، به راحتی به ذکر این حکایات می‌پردازد. می‌توان تصور کرد که مخاطب عامی که در حالت عادی حوصله شنیدن بعضی مسائل نسبتاً ساده را ندارد و به دنبال "صورت افسانه" است، به مرور چه استقبالی از داستان‌های مذکور کرده و سیر داستان‌ها را با افزایشی چشمگیر بدان سو، رانده است. مولوی گاهی از مخاطب گله می‌کند. از این‌که گنجایش ندارد، یا ملول و نامحرم است؛ (سرودن این ابیات کاملاً ناگهانی است و هیچ ربطی به زمینه بحث قبلی ندارد).

ای دریغا مر تو را گنج‌بُدی تا ز جانم شرح دل پیدا شدی
این سخن شیرست در پستان جان بی‌کشنده خوش نمی‌گردد روان
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷۱۴)

مستمع چون تشنه و جوینده شد واعظ ار مرده بود گوینده شد
چون که نامحرم در آید از درم پرده در پنهان شوند اهل حرم
(همان: ۷۱۵)

شبهه این گله با همین مضامین در دفتر دوم نیز آمده است. این‌جا نیز تغییر روند سخن ناگهانی و بدون قرینه است؛

یک زمان بگذار ای همره ملال تا بگویم وصف خالی زان جمال
در بیان نباید جمال حال او هر دو عالم چیست؟ عکس خال او
چون که من از خال خویش دم زخم نطق می‌خواهد که بشکافد تنم
(مولوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۹۱)

پس از این ابیات، عنوانی بسیار مهم داریم؛ "بسته شدن تقریر معنی حکایت، به سبب میل مستمع به استماع ظاهر صورت حکایت"

تا بگویم آنچه فرض و گفتنی است کی گذارد آن‌که رشک روشنی است
بحر کف پیش آرد و سدی کند جر کند وز بعد جر مدی کند
این زمان بشنو چه مانع شد مگر مستمع را رفت دل جایی دگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق اندر آن سودا فروشد تا عنق
لازم آمد باز رفتن زین مقال سوی آن افسانه بهر وصف حال
(همان: ۹۳)

از این ابیات و از ابیاتی که در صدر آن نهاده شده، به روشنی در می‌یابیم که شرایط مولوی و مخاطبش در لحظهٔ سرایش چگونه بوده است؛ پیداست که مخاطب ملول مثنوی، زیاد حوصلهٔ شنیدن تعبیرات بعضاً دور از ذهن مولوی را ندارد. این‌جا نیز از او می‌خواهد

که ادامه داستان صوفی مهمان در خانقاه را بگوید و این یکی از نکات کلیدی در ساختار مثنوی است؛ مولانا نمی‌تواند قبول کند که اوج سخن‌سرایی و هنر او در همین داستان پردازی‌هاست (رک. حق‌شناس، ۱۳۸۶: ۲۲. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷۴) و ایراد از "مستمع" نیست که او را "دل جایی دگر" است.

سعید حمیدیان در کتاب "سعدی در غزل" به خوبی در مقایسه عطار و سعدی نشان داده است که پرداختن بیش از حد عطار به مسائل انتزاعی تا چه حد از رونق بازار او کاسته است (رک. حمیدیان، ۱۳۸۴: ۲۵۲) و یکی از دلایل اقبال توده‌ها در طول تاریخ، به مثنوی نیز همین بوده است. از دیر باز تاکنون کدام یک از بخش‌های مثنوی ورد زبان‌ها بوده است؟ حتی اگر به قول شفیعی‌کدکنی به "حافظه شعری" (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۲) اهل ادب در طی قرون نظری بیندازیم، در می‌یابیم که اکثر اشعاری که از مولانا در این "حافظه" وجود دارد، یا اشعار غنایی مثنوی است یا بخش‌های داستانی آن و نتیجه‌گیری‌ها و مباحث انتزاعی چندان نفوذی در ذهنیت عوام نداشته‌اند.

پ) توجه بیش‌تر به قصه‌گویی

اشتیاق مخاطب برای شنیدن قصه‌های هیجان‌انگیز، ذهن مولانا را به مرور به قصه‌گویی بیش‌تر مجاب کرده است. بر اساس شمارشی که در مثنوی صورت گرفت، تقریباً همه مواضع گله از مخاطب نیز در جاهایی است که او از قصه گفتن دور شده و به سمت نصیحت مخاطب و استنتاجات فلسفی خود مشغول گشته است و این امری طبیعی است که در هنگام قصه‌گویی، مخاطب نیز آرام بگیرد. در بیت ۱۹۰ از دفتر دوم، از مخاطب می‌خواهد که ملال را کنار بگذارد. مولوی وقتی از "ملال" مخاطب گله کرده، که در طی بیش از سی بیت درباره مقام پیر و حالات روح سخن گفته است. پیش از آن حکایت صوفی‌ای را آغاز کرده بود که در "دور افق" می‌گشته، "تا شبی در خانقاهی"

مهمان شده است (رک. مولوی، ۱۳۸۰. ج ۲: ۷۷) و پس از این مباحث عرفانی - فلسفی است که مخاطب خسته شده و

خاطرش شد سوی صوفی قنق اندر آن سودا فرو شد تا عنق^(۴)
(همان: ۹۳)

در نمونه دیگری که در دفتر اول مورد بررسی قرار گرفت، مولانا در ابیاتی نسبتاً مفصل درباره مفاهیم بلند عرفانی و مسأله اتحاد سخن می‌گوید. آن‌گاه در جایی که از لغزش خاطر مخاطب بیم‌ناک می‌شود می‌گوید:

شرح این را گفتمی من از مری لیک ترسم تا نلغزد خاطری^(۵)
(مولوی، ۱۳۸۱. ج ۱: ۲۴۸)

در بخش دیگری از مثنوی، مولانا پس از بیان مفاهیم دیگری از مسائل عرفانی باز از عکس‌العمل رخوت‌آمیز مخاطب ملول شده و می‌گوید:

شرح می‌خواهد بیان این سخن لیک می‌ترسم از افهام کهن
فهم‌های کهنه کوته‌نظر صد خیال بد درآرد در فکر^(۶)
(همان: ۸۱۳)

مولانا به تدریج دریافته است که قصه، مخاطب را بیش‌تر به مثنوی جذب می‌کند و به مرور هرچه بیش‌تر به پردازش این جزئیات و تمثیلات داستانی روی آورده است و تک‌گویی‌های درونی (interior monologue) قهرمان‌های داستان‌ها را پرورش بیش‌تری داده است. یکی از بهترین این تک‌گویی‌ها را می‌توان در داستان کنیز و کدو و نیز توبه نصح یافت. این سخن بدان معنی نیست که در اوایل مثنوی، قصه‌پردازی وجود ندارد؛ مراد این است که نوعی رشد کمی و کیفی از ابتدای مثنوی تا آخر آن وجود دارد. البته برای ارائه نظر قطعی در این باره، باید شمارش دقیق‌تری در قصه‌های مثنوی انجام داد. هرچند نهایتاً مراد مولانا از قصه‌گویی نیز آموزش مفاهیم بلند عرفانی است. در بیت زیر نیز پس از رضایت دادن برای بازگشت به داستان، این کار را به شرطی می‌پذیرد که

مخاطب به مضمون و پیام داستان توجه کند؛

بشـنو اکنون صورت افسانه را لیک هین از که جداکن دانه را
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۹۴)

این کراحت در قبول کردن ادامه دادن داستان، در "ماجرای مرد و زن" نیز تکرار

می‌شود؛

شرح این فرض است گفتن، لیک من باز می‌گردم به قصهٔ مرد و زن
ماجرای مرد و زن را مخلصی باز می‌جوید درون مخلصی
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷۷۶)

ت) توجه دائم به مخاطب^(۷)

مولوی در مثنوی، دائم به مخاطب خود توجه دارد و واکنش‌های او را پی می‌گیرد؛

در جایی دلیل ناتمام نهادن مطلب را ترس از نومیدی مخاطب عنوان می‌کند؛

شرح این از سینه بیرون می‌جهد لیک می‌ترسم که نومیدی دهد
(همان: ۹۳۸)

در یکی از همین تداعی‌های بی‌قرینه به "جمع مستمع خواب" اشاره می‌کند، مولوی که

در بیست و سه بیت قبلی مشغول سخن‌سرایی دربارهٔ انبیاء بوده، ناگهان می‌گوید؛

چون که جمع مستمع را خواب برد سنگ‌های آسیا را آب برد
(همان: ۸۹۷)

در این بیت نیز از گفتن "نظایر در مثال" به دلیل ترس از نفهمیدن مخاطب، صرف نظر

می‌کند؛

گر نظایر گویم این‌جا در مثال فهم را ترسم که آرد اختلال
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۹۰۹)

نتیجه

مثنوی مولوی دارای ساختاری منحصر به فرد است و یکی از دلایل این ساختار بی‌نظیر، نوع سرایش آن است که به صورت بداهه و هم‌چنین در حضور مخاطب بوده است. بی‌توجهی برخی شارحان به چگونگی سرایش مثنوی و نقش مخاطب در آن، گاهی ایشان را به بی‌راهه کشانده است. برای مولوی که صرفاً به خاطر همین مخاطب، به سرایش مثنوی پرداخته است، جلب توجه و رضایت او مهم است و حضور دائمی مخاطب، مؤلف تیزهوش را واداشته است، که متن را با سلیقه او تطابق دهد و مخاطب نیز مولانا را به سمت ذوق خود هدایت کرده است. قطعاً اگر سرایش مثنوی بدون حضور مخاطب و در خلوت و تنهایی مؤلف می‌بود، مثنوی با صورت امروزش تفاوت داشت. دلیل نبود الفاظ رکیک و داستان‌های جنسی در سه دفتر اول و رشد کمی آن‌ها در دفترهای پایانی و نیز پرداختن بیش‌تر به قصه‌گویی - که یکی از عوامل اصلی جذابیت مثنوی برای مخاطب عام است - به نوعی به دلیل حضور مخاطب است. مخاطب به نوعی نقش منتقد را در این مجموعه بازی می‌کند و مولوی را برای جذاب‌تر شدن اثر راهنمایی می‌کند، گویی وی جذابیت اثر خود را در حضور سخت‌گیرترین منتقدان ادبی آزموده است و ترکیب این دو - طبع مولوی و ذوق مخاطب - چنین مجموعه بی‌نظیری را به وجود آورده است.

پی‌نوشت‌ها

* این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده، با عنوان "تداعی و انگیزه‌های آن در مثنوی" با راهنمایی استاد دکتر تقی پورنامداریان برگرفته شده است. تشکر از ایشان را بر خود فرض می‌دانم.

۱. در مثنوی و مناقب‌العارفین و کتاب‌های دیگر به این مسأله اشاره شده است.

۲. در شرح استاد شهیدی بر مثنوی در خصوص این بیت آورده‌اند: «استعارت از مطالبی که در پی بیت‌های خود بیان کرد و نکته‌های دقیق که اظهار فرمود» (مولوی، ۱۳۷۶: ۲۹۷).

۳. دکتر زرین‌کوب در کتاب سرّ نی و سایر محمدی در گفت‌وگو با هوشنگ گلشیری درباره این مسأله بحث کرده‌اند (رک. محمدی، ۱۳۸۰: ۳۴۶-۳۹۸).

تا بگویم آنج فرض و گفتنیست
جر کند وز بعد جر مدی کند
مسـتمع را رفت دل جای دگر
اندر آن سودا فرو شد تا عنق
سوی آن افسانه بهر وصف حال
همچو طفلان تاکی از جوز و مویز
گر تو مردی زین دو چیز اندر گذر
بگذرانند مر تو را از نه طبق
لیک هین از که جدا کن دانه را
(مولوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۹۳)

چاره نبود بر مقامش از چراغ
نمایی بیاید از ومان یادگار
بوی گل را از که یابیم از گلاب
نایب حقیقتند این پیغمبران
گر دو پنداری قبیح آید نه خوب
پیش او یک گشت کز صورت پرست
تو به نورش در نگر کز چشم رست
چونک در نورش نظر انداخت مرد
هر یکی باشد به صورت غیر آن
لیک ترسم تا نلفزد خاطری
گر ننداری تو سپر و پس گریز
کز بریدن تیغ را نبود حیا
تا که کز خوانی نخواند برخلاف
وز وفاداری جـمع راستان

۴. کسی گذارد آنک رشک روشنیست
بحر کف پیش آرد و سدی کند
این زمان بشنو چه مانع شد مگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق
لازم آمد باز رفتن زین مقال
صوفی آن صورت میپندارای عزیز
جسم ما جوز و مویزست ای پسر
ور تو اندر نگذری اکرام حق
بشـنو اکنون صورت افسانه را

۵. چونک شد خورشید و ما را کرد داغ
چونک شد از پیش دیده وصل یار
چونک گل بگذشت و گلشن شد خراب
چون خدا اندر نیاید در عیان
نه غلط گفتم که نایب با منوب
نه دو باشد تا سوی صورت پرست
چون به صورت بنگری چشم تو دوست
نور هر دو چشم نتوان فرق کرد
ده چراغ ار حاضر آید در مکان
شرح این را گفتمی من از مری
نکته‌ها چون تیغ پولادست تیز
پیش این الماس بی‌اسپر میا
زین سبب من تیغ کردم در غلاف
آمدیم اندر تمامی داستان

بر مقامش نایبی می‌خواستند
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۲۴۱-۲۴۹)

نقش سگ را تو مینداز استخوان
پیش نقش مرده‌ای کم نه طبق
شکل ماهی لیک از دریا رمان
لوت نوشد او ننوشد از خدا
نیست جانش عاشق حسن و جمال
ذات نبود وهم اسما و صفات
حق نزیاییده‌ست او لم یولدست
کمی بود از عاشقان ذوالمنن
آن مجاز او حقیقت کش شود
لیک می‌ترسم ز افهام کهن
صد خیال بد درآرد در فکر
لقمه هر مرغکی انجیر نیست
پرخیالی اعمی‌ای بی‌دیده‌ای
رنگ هندو را چه صابون و چه زاک
او ندارد از غم و شادی سبق
صورتش خندان و او زان بی‌نشان
پیش آن شادی و غم جز نقش نیست
تا که ما را یاد آید راه راست
تا از آن صورت شود معنی درست
از بیرون جامه کن جامه‌هاست
جامه بیرون کن درای هم نفس
(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۱۰-۸۱۳)

۷. موضوع توجه شاعر و نویسنده به مخاطب از دیرباز در ادب فارسی مورد بحث بوده است. علم معانی که از شاخه‌های اصلی بلاغت است، شناخت مقتضای حال و درک موقعیت مخاطب را برای سخنور از شروط اصلی می‌داند و بر این اساس شاعر و نویسنده را موظف به در نظر گرفتن احوال مخاطب می‌کند. سعدی در گلستان در خصوص اهمیت ارتباط بین گوینده و مخاطب می‌گوید:

قوت طبع از متکلم مجوی
تا بزند مرد سخنگوی گوی
(سعدی، ۱۳۶۵: ۷۶)

کز پس این پیشوا برخاستند

۶. نقش درویش‌ست او نه اهل نان
فقر لقمه دارد او نه فقر حق
ماهی خاکی بود درویش نان
مرغ خانه‌ست او نه سیم‌غ هوا
عاشق حقیقت او بهر نوال
گر توهم می‌کند او عشق ذات
وهم مخلوقست مولود آمدست
عاشق تصویر و وهم خویشتن
عاشق آن وهم اگر صادق بود
شرح می‌خواهد بیان این سخن
فهم‌های کهنه کتوت‌نظر
بر سماع راست هر کس چیز نیست
خاصه مرغی مرده‌ای پوسیده‌ای
نقش ماهی را چه دریا و چه خاک
نقش اگر غمگین نگاری بر ورق
صورتش غمگین و او فارغ از آن
وین غم و شادی که اندر دل حظیست
صورت غمگین نقش از بهر ماست
صورت خندان نقش از بهر توست
نقش‌هایی کاندین حمام‌هاست
تا برونی جامه‌ها بینی و بس

فهم سخن چون نکند مستمع
فساحت میدان ارادت بسیار

این‌که مخاطب نقش فعالی در پدید آمدن یک اثر ادبی دارد به عنوان یکی از نظریه‌های پرطرفدار در نقد ادبی قرن بیستم مورد توجه قرار گرفت و اساس مکتب نقد "واکنش خواننده" را پدید آورد. هر چند اساس نظریات این مکتب بر واکنش خواننده پس از آفرینش اثر ادبی است، ولی دامنه مباحثی که در مورد عکس‌العمل مخاطب در برخورد با متن مطرح می‌کنند بسیار گسترده است و گاه به نظریات منتقدان و بلاغیون بزرگ ادبیات عرب و فارسی شباهت می‌یابد. برای آگاهی از اصول این مکتب و انطباق آن با نظریه‌های ادیبان ایرانی می‌توان به منابع زیر مراجعه کرد:

۱. نظریه‌های نقد ادبی معاصر از لیس تاینسن ص ۲۶۵
۲. دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر از ایرناریما مکاریک ص ۳۶۱
۳. نظریه‌های ادبیات و نقد از برناموران ص ۲۷۱
۴. راهنمای نظریه ادبی معاصر از رمان سلدن و پیتر ویدوسون ص ۶۷
۵. درس‌نامه نظریه و نقد ادبی از کیت گرین و جیل لبیهان ص ۲۶۹

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. افلاکی، احمد بن اخی ناطور. (۱۳۸۲). مناقب العارفين. به کوشش تحسین یازجی. ج ۴. تهران: دنیای کتاب.
۲. تاینسن، لویس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی زیر نظر دکتر حسین پاینده. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
۳. سعدی شیرازی. (۱۳۶۵). کلیات سعدی. به تصحیح محمد علی فروغی. ج ۵. تهران: امیرکبیر.
۴. سلدن، رمان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. ج ۳. تهران: طرح نو.
۵. حمیدیان، سعید. (۱۳۸۴). سعدی در غزل. تهران: قطره.
۶. گرین، کیت و لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). درس‌نامه نظریه و نقد ادبی. ترجمه گروه مترجمان، زیر نظر دکتر حسین پاینده. تهران: روزنگار.
۷. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. ج ۳. تهران: آگه.
۸. موران، برنا. (۱۳۸۹). نظریه‌های ادبیات و نقد. ترجمه ناصر داوران. تهران: نگاه.
۹. محمدی، سایر. (۱۳۸۰). هر اتاقی مرکز جهان است. تهران: نگاه.
۱۰. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۰). فیه ما فیه. تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزان‌فر. ج ۸. تهران: امیرکبیر.
۱۱. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۱. ج ۴. تهران: اطلاعات.
۱۲. _____ (۱۳۸۰). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۲. ج ۹. تهران: اطلاعات.
۱۳. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی کریم زمانی ج ۳. ج ۶. تهران: اطلاعات.
۱۴. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۴. ج ۶. تهران: اطلاعات.
۱۵. _____ (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی معنوی کریم زمانی ج ۵. ج ۵. تهران: اطلاعات.
۱۶. _____ (۱۳۷۶). شرح مثنوی شریف. به کوشش محمدجعفر شهیدی، جزو ۴ از دفتر اول. ج ۲. تهران: علمی فرهنگی.

(ب) مقالات:

۱۷. حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۶). "مولانا قصه‌گوی اعصار". در نامه فرهنگستان. دوره نهم. شماره سوم. پاییز. صص ۳۰-۵۱.
۱۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). "در غربال کردن شعر قرن بیستم". در مجله بخارا. سال دهم. شماره ۶۰. فروردین - اردیبهشت. صص ۲۲-۲۳.

تشبیه و توصیف، دو ویژگی سبکی شعر ابتهاج

دکتر احمد غنی‌پور ملک‌شاه،^۱ دکتر مرتضی محسنی،^۲ بهادر شاکری‌نسب^۳

چکیده

استفاده از دو مقوله "تشبیه" و "توصیف" در میان اشعار ابتهاج، درخشش خاصی دارد، به گونه‌ای که می‌توان آن‌ها را از مختصات سبکی این شاعر به شمار آورد. او در بسیاری از موارد برای القای اندیشه‌های خود در اشعار سنتی و نواز این دو مقوله کمک می‌گیرد. آنچه در ساختار بلاغی یک اثر، بیش از همه در نظر گرفته می‌شود، تشبیه است و دیگر عناصر خیال چون استعاره، تشخیص، کنایه و... زیرمجموعه تشبیه به شمار می‌رود. از سوی دیگر، مطالعه این عنصر بلاغی در "سبک‌شناسی"، بسیار حائز اهمیت است؛ چون نوع نگاه و برداشت از این پیوندهای ذهنی که ممکن است هر دو حسّی، هر دو عقلی و یا یکی حسّی و یکی عقلی باشد، در شدت و خفت خیال‌انگیزی، مؤثر است و همین مسأله خیال‌انگیزی است که در سبک‌شناسی می‌تواند نگرش خاص ایجاد کند و فردی را از دیگری متمایز کند. بسط و گسترش پایه‌های تشبیه و به کارگیری ابزار زبانی صفت به شیوه‌های متفاوت، اشعار ابتهاج را برجسته کرده است. در این پژوهش با مطالعه آثار او، شیوه استفاده او از تشبیه و توصیف بررسی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: تشبیه، توصیف، سایه، ابتهاج، صفت

مقدمه

ه. ا. سایه یا امیر هوشنگ ابتهاج از نامبردارترین شاعران معاصر است که در قالب‌های متفاوت شعری، طبع آزمایی کرده است. هرچند بسیاری از اشعار نو و سنتی او، زبانه‌زد خاص و عام است و حکمِ مَثَلِ سایر را یافته است، آوازه او در غزل بیش از سایر قالب‌های شعری است. او با تلفیقات زیبا و بیرون کشیدن معنای تازه از واژه‌های به ظاهر مُستعمل و رایج، دنیایی نو می‌آفریند؛ از این رو، شعر او دارای مشخصه‌های سبکی است. با وجود این که اشعار او از نظر نحوی و زبانی گاهی به شعر قرن هفتم تا نهم شباهت دارد، عطر و بوی تازگی از میان آن‌ها حس می‌شود. گزینش و تلفیق، یکی از دلایل این تازگی است. «آن وسواس در گزینش واژه‌ها که گاه کار سایه را به نوعی مُتَبَتِ روی کلام شبیه می‌کند و آن گویش درونی آموخته با وزن و آهنگ و هماهنگی صوت‌ها و صداها که او دارد، به شعرش اهلیتی داده است که با موسیقی، زیباتر تلفیق شود و مُنسجم‌تر» (عابدی، ۱۳۸۶: ۵۸).

با بررسی آثار ابتهاج این نکته مسجل می‌شود که او اغلب به تشبیه‌گرایی دارد تا استعاره، هر چند استعاره بالکنایه در سروده‌های او کم نیست اما بی‌شک سایه تشبیه‌گرا است. عنصر دیگری که او در کنار تشبیه به کار می‌گیرد توصیف است. او برای به تصویر کشیدن اندیشه خود از این دو مقوله بهره می‌برد. بسیاری از جملاتی که به صورت معترضه به کار می‌برد، اگر به تأویل برده شود، در نقشِ صفت ظاهر می‌شود. وجود ترکیبات وصفی به شکل‌های متفاوت نیز از پُربسامدترین واژه‌های شعر او است. با مطالعه عمیق اشعار او می‌توان دسته‌بندی‌هایی از لحاظ تشبیه و کارکرد صفت برای شعر او شناسایی کرد.

تشبیهات زیبا در میان آثار سایه کم نیستند؛ اما چنان نیست که خبری از تشبیهات پُرکاربرد که به نام تشبیه مُستعمل شناخته شده‌اند، در این میان نباشد. در بسیاری از موارد وقتی غزلی از سایه می‌خوانیم چنین گمان می‌کنیم که در فضای گذشته واقع شده‌ایم. شاید

یکی از دلایل این گمان، استفاده از تشبیهات این چنینی باشد؛ اما در همان غزل، باز تلفیق عبارات به طریقی است که به امروزی بودن همین غزل معترف می شویم. این دوگانگی، خود از رازهای توفیق سایه است. او چون حافظ، میراث دار گذشته است؛ از سویی دیگر در ایجاد ارتباطات لفظی و معنایی، آن قدر چیره دست است، که دنیایی مُجَزَّأ از شعر می آفریند. سایه، تشبیه گراست و در این تشبیهات، اغلب دو رکن اصلی تشبیه او، حسی هستند. جدول زیر، بسامد کاربرد تشبیه بلیغ اضافی را در سه اثر برجسته او که نود و هشت درصد از اشعار او را در بر می گیرد، نشان می دهد:

تاسیان	سیاه مشق	نخستین نغمه ها
۶۲	۱۲۳	۳۳

در میان این تشبیهات، تشبیه عقلی به عقلی اصلاً وجود ندارد و تشبیهی که یکی از پایه های آن، عقلی باشد، به ندرت یافت می شود، همانند موارد زیر:

تاسیان: چشمه نگاه (ابتهاج، ۱۳۸۵: ۴۲) آتشفشانِ خشم (همان: ۷۶)

نخستین نغمه ها: چوگانِ امید (ابتهاج، ۱۳۲۵: ۴۵) برقی غم (همان: ۳۳)

سیاه مشق: کمندِ مهر (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۳۰) گنجِ امید (همان: ۲۳۳) گرد غم (همان: ۲۷۲)

پلاسِ درد و غم (همان: ۲۷۴)

جز این موارد و چند نمونه دیگر که انگشت شمارند، مابقی تشبیهات بلیغ اضافی سایه، تشبیهات حسی به حسی هستند و در تشبیهات غیر بلیغ نیز همین روال حاکم است. نکته در خوری که در تشبیهات این شاعر می درخشد، توجه ویژه به وجه شبه و نیز بسط و گسترش پایه های تشبیه است که از آن به "صفت هنری" یاد می شود.

الف) وجه‌شبهه در شعر ابتهاج

وجه‌شبهه از موارد مهم و حسّاس در تشبیه به شمار می‌رود: «وجه‌شبهه، رابطه‌ای است که شاعر یا نویسنده به کشف آن نایل گردیده و اهمّیت این کشف، کم‌تر از یک قانون علمی نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۸). از این توجّه سایه به وجه‌شبهه، آرایه "استخدام تشبیهی" آفریده می‌شود. سیروس شمیسا، استخدام را بر سه‌گونه می‌داند: "استخدام تشبیهی"، "استخدام غیرتشبیهی" و "استخدام ضمیر" و درباره‌ی فرق آن با ایهام می‌گوید: «فرق استخدام با ایهام، این است که در ایهام، اگر فقط یک معنی واژه را در نظر بگیریم، جمله معنی دارد؛ اما در استخدام باید هر دو معنی را در نظر بگیریم؛ علاوه بر این، استخدام در سطح جمله است (دو جمله می‌سازد)» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۴۸). از آن‌جایی که تشبیهات سایه، اغلب حسّی به حسّی است، در این نگاه، این وضعیّت تعدیل می‌شود، چون در استخدام تشبیهی، وجه شبهه «یک بار حسّی و یک بار عقلی است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۰۶). هرگاه وجه شبهه به گونه‌ای باشد که در ارتباط با مُشَبَّه، یک مفهوم و در ارتباط با مُشَبِّه‌به، مفهوم دیگری از آن به دست آید، آرایه استخدام تشبیهی ایجاد می‌شود و همین امر، باعث می‌شود تا تشبیه، شکل و محتوایی تازه بیابد و فعّالیّت ذهنی مخاطب را بیش‌تر کند. این مورد در غزلیّات سایه، بسیار لحاظ شده است:

ز داغِ عشقِ تو، خون شد دلِ چو لاله من فغان که در دلِ تو، ره نیافت ناله من
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲)

"خون شدن" در ارتباط با "لاله" به معنی "سُرخ‌ی" و در ارتباط با "دل" به معنی "غصّه‌دار بودن" است.

چون شب سیاه کردی بر سایه، روز روشن بر آن مه دو هفته، زلفِ دوتا مگس‌تر
(همان: ۲۳)

از ترکیب "سیاه کردن" در ارتباط با "شب"، "تاریکی" استنباط می‌شود و در ارتباط با

"روز سایه"، "تیره بختی" معنی می دهد.

دلِ چو غنچه من نَشکُفد به بوی بهار بهارِ من بُود آنگه که یار می آید
(همان: ۴۰)

"شکفتن" در ارتباط با "غنچه"؛ یعنی، "باز شدن" و در ارتباط با "دل" به معنی "شاد شدن" است.

نَسیم زلفِ تو تا نگذرد به گلشنِ دل، کجا نهالِ امیدم به بار می آید
(همان: ۴۰)

"به بار آمدن" در ارتباط با "نهال"؛ یعنی، "به ثمر رسیدن" و در مورد "امید"؛ یعنی، "به حقیقت پیوستن" است.

با دلِ عیسویم گر بنوازی چون نای از دلِ مُرده برآرم دم و اعجاز گنم
(همان: ۴۸)

"بنوازی" در مورد "نای" یعنی "نواختن" و در مورد "من" یعنی "مورد لطف و محبت قرار دادن" است.

ز پرده گر به در افتد نگارِ پرده نشینم چو اشک از نظر افتد نگارخانه چینم
(همان: ۴۹)

"از نظر افتادن" در ارتباط با "اشک"؛ یعنی، "سرازیر شدن" و در ارتباط با "نگار پرده نشین"؛ یعنی، "بی قدر و ارزش شدن" است.

چو غنچه تنگدلی هرگزش مباد آن گل که بوی خوش ز نسیم صبا دریغ نکرد
(همان: ۵۹)

"تنگدلی" در ارتباط با "غنچه بسته بودن" و در ارتباط با "آن گل" که خود استعاره است به معنی "افسرده و ناراحت بودن" است.

آری سخن به شیوه چشَمِ تو، خوشتر است مستی ببین که سحرِ بیان می دهد به من
(همان: ۶۴)

"خوش بودن" در ارتباط با "چشم" به معنی "زیبایی" و در ارتباط با "سخن" به معنی

"دلنشین" است.

یک شب چراغِ چشمِ تو، روشن شود؛ ولی چشمی کنار پنجره انتظار کو
(همان: ۸۶)

"روشن شدن" در ارتباط با "چراغ" یعنی "افروختن" و در ارتباط با "روی" یعنی "شاد شدن".

به سان سبزه، پریشانِ سرگذشت شبیم نیامدی تو که مهتابِ این چمن باشی
(همان: ۹۵)

"پریشان بودن سبزه" یعنی "به هم ریختن و نامرتب بودن" و "پریشانی من" یعنی "مضطرب و نگران بودن".

دل شکسته ما، همچو آینه، پاک است بهای دُر نشود کم، اگرچه در خاک است
(همان: ۱۵۴)

"پاک بودن آینه" یعنی "صاف و تمیز بودن" و "پاک بودن دل" یعنی "زالال و بی‌کینه بودن".

دل گرفته من کی جو غنچه، باز شود؟ مگر صبا برساند به من، هوای تو را
(همان: ۱۶۱)

"باز شدن" در ارتباط با "غنچه" یعنی "شکوفای شدن" و در ارتباط با "دل" یعنی "شاد شدن".

تو را که چون جگرِ غنچه، جانِ گل‌رنگ است به جمع جامه‌سپیدانِ دل‌سیاه مرو
(همان: ۲۲۸)

"جان‌گل‌رنگ" در ارتباط با "غنچه" یعنی "سرخ" و در ارتباط با "تو" یعنی "خونین و غصه‌دار".

ب) صفت هنری

صورت دیگری که به تشبیهات سایه، ویژگی خاص می‌بخشد، صفت هنری است. «صفت هنری در ساختار تشبیهی، عبارت است از هر گونه صفتی که شاعر به همراه مُشَبَّه یا مُشَبَّه‌به می‌آورد و تلاش می‌کند ویژگی آن‌ها را بیش‌تر روشن نماید» (جمکرانی، ۱۳۸۴: ۹۶) توضیح این‌که این صفت هنری حتماً نباید نوع دستوری صفت باشد؛ بلکه "قید"، "مضاف‌الیه" و... نیز صفت هنری ایجاد می‌کنند. به نظر می‌آید صفت هنری، همان تشبیه مُقَيَّد باشد که در مورد آن گفته شده: «دو کلمه یا بیش‌تر، چنان با هم ترکیب یافته که در حکم یک کلمه شده باشد از قبیل مضاف و مضاف‌الیه و صفت و موصوف؛ پس هر کجا مُشَبَّه یا مُشَبَّه‌به، مُقَيَّد باشد، آن را در حکم تشبیه مفرد باید شمرد، نه در حکم تشبیه مُرکَّب» (همایی، ۱۳۷۰: ۱۴۷) داشتن صفت هنری برای تشبیه و یا مُقَيَّد کردن آن، نباید با تشبیه مُرکَّب، خلط شود. «اگر چیزی به سبب وصف، هیأت جداگانه از اجزاء پیدا کند، مُرکَّب است و گرنه مُقَيَّد؛ مثلاً، گل خندان، غنچه سیراب، گلزار خُرَم، گلِ باغِ ازم و امثال آن، مُقَيَّد است» (همان: ۱۴۸).

به سرشکِ همچو باران ز بَرَت چه بر خورم من؟ که چو سنگ تیره ماندی همه عُمَر بر مَزاری
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۴۳)

"سرشک" که مُشَبَّه است، با "همچو باران" بسط داده شده و نیز "سنگ" که مُشَبَّه‌به است، با "تیره"، صفت هنری گرفته است.

برچید مهر، دامن زربفت و خون گریست
چشمِ اُفق به ماتمِ روزِ سیاه‌بخت
وَز هولِ خونِ چو کودکِ ترسیده مرغِ شب
نالید بر دخت

(ابتهاج، ۱۳۸۵: ۳۱)

"ترسیده"، صفت هنری "کودک" مُشَبَّه‌به است و "شب" می‌تواند صفت هنری "مرغ" مُشَبَّه باشد.

این مقیدسازی یا صفت هنری به شکل زیر دسته‌بندی می‌شود:

ب-۱) مُشَبَّه با ادات و مُشَبَّه‌به خود توصیف شده

در این تشبیهات، گاهی "ادات و مُشَبَّه‌به"، مضافُ‌الیهِ "مُشَبَّه" هستند، مثل "صدقِ آینه‌کردار" و گاهی صفتِ "مُشَبَّه" هستند، مثل "دلی چو آینه" که با این طرز بیان، "مُشَبَّه" را نشان‌دار کرده و صفت هنری به آن بخشیده است. به نمونه‌های زیر که بسامد این نوع کاربردها را نشان می‌دهد، توجه کنید:

نخستین نغمه‌ها:

رُخِ چون ماه (ابتهاج، ۱۳۲۵: ۸) اشکِ چو پروینِ من (همان: ۲۴) بوسهٔ همچون شکر
(همان: ۵۹)

سیاه مشق:

صدقِ آینه‌کردار (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲) دلِ چو لالهٔ من (همان: ۲۲) دلِ چو غنچهٔ من نشکفد
به بوی بهار (همان: ۴۰) آن یوسفِ چون ماه را (همان: ۱۲۸) به سرشکِ همچو بارانِ ز بَرَت
چه بر خورم من (همان: ۱۴۳) لبخندِ خورشیدگون (همان: ۱۵۱) دلی چو آینه دارم نهاده بر سرِ
دست (همان: ۱۶۶) شبی چون شکر بیا (همان: ۱۸۱) دلی چو آینه (همان: ۱۹۴) سوختنی چون
من داشت (همان: ۲۶۳) سینه چون آینه تابانِ او (همان: ۲۶۷) گلی نو برآورده خورشیدرنگ
(همان: ۲۹۵) لبِ چون غنچه (همان: ۳۰۳)

تاسیان:

دل چو ارغنونِ مرا (ابتهاج، ۱۳۸۵: ۳۴) روزگار چون شکر آمد (همان: ۱۵۳) دَردی است
چون خنجر یا خنجری چون دَرَد (همان: ۱۹۲ و ۱۹۷)

ب- ۲) مُشَبَّه به وصف شده

ملاحظه می‌شود در نمونه‌های زیر، تمام "مُشَبَّه به"ها به نحوی نشان‌دار شده‌اند. "خَس"، "باغ" و "جان"، مُشَبَّه به هستند؛ اما با "بر سرِ دریای وجود"، "بهشتِ گمشده" و "عزیز" نشان‌دار شده‌اند. این کاربرد بالغ بر شصت و هفت مورد در آثار سایه به کار رفته است. صفت‌های هنری که او در مورد "مُشَبَّه به" به کار می‌برد، از صفت هنری به کار رفته برای "مُشَبَّه"، بیش‌تر است و شاید این به دلیل درجهٔ ارزش "مُشَبَّه به" در تشبیه باشد که "وجه‌شبه" نیز به نوعی از آن اخذ می‌شود.

ما همچو خَسی بر سرِ دریای وجودیم (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۶)

چه گویمت که به باغِ بهشت گمشده مانی (همان: ۴۱)

(تو) جان عزیزِ من (همان: ۴۲)

نمونه‌های دیگر:

نخستین نغمه‌ها:

چون تو سر و خُرامانِ لاله‌رو دارم (ابتهاج، ۱۳۲۵: ۱۴) همچو ابرِ نوبهاری از غَمَش
بگریستم (همان: ۱۵) او چو برقی آذری بر گریه‌ام خندید و رفت (همان: ۱۵) چون تو به
زیبایی نیست (همان: ۱۷) چون من دلخسته به زیبایی نیست (همان: ۱۷)

سیاه‌مشق:

من، نای خوش‌نوایم (همان: ۱۸) مرا چو ابرِ بهاری به گریه‌آر و بخند (همان: ۲۲) چون

شمعِ سَحَرِ رفتَم (همان: ۲۶) چون ابرِ نوبهار بگریم در این چَمَن (همان: ۲۹) دریایِ لطف
بودی (همان: ۳۰) چون شمعِ صبحدم، مرگم به لب نهاده غم‌آلود خنده‌ای (همان: ۳۵) تو برق
جهنده‌ای (همان: ۳۶) دل بی‌قرار را مانی (همان: ۳۷) ای چرخ! کنارِ عاشقِ شب‌زنده‌دار را
مانی (همان: ۳۸) چون همیشه بهار، ایمن از گزندِ خزانِ (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۴۱) (تو) بختِ
جوانی (همان: ۴۲) (تو) سَرِ روانی (همان: ۴۲) چون صبحِ نوشخندی (همان: ۴۳) تو بهارِ
دلکشی (همان: ۷۰) چو شمعِ سوخته آن به که بی‌سخن باشی (همان: ۹۶) گریه خندیده منم
(همان: ۱۰۵) پر تو بی‌پیرهنم (همان: ۱۰۶) جان رها کرده تنم (همان: ۱۰۶) دلم چو مرغِ گرفتار،
بال و پر می‌زد (همان: ۱۳۱) دردمند و نژند چون تو در بند روزگار بسی است (همان: ۱۵۹)
ارغوانم دارد می‌گرید چون دل من که چنین خون‌آلود هر دم از دیده فرومی‌ریزد (همان:
۱۷۷) پیداست که مرغِ چمنِ آتشی، ای عشق! (همان: ۱۸۵) چون پیرِ خزین عاقبت مژده
نصرت رسد از پیرهنم (همان: ۱۹۲) چو گنجِ گمشده زاین گنج بر آرندم (همان: ۱۹۷) گنجی
است غمِ عشق که در زیرِ سرِ ماست (همان: ۱۹۹) او، پیلِ دمانی است که پروای کسش
نیست (همان: ۱۹۹) هر پاره دلم، لبِ زخمی است خون‌فشان (همان: ۲۰۰) چو یاران نیمه‌راه
مرو (همان: ۲۲۷) چو شبروان سراسیمه، گردِ خانه مگرد (همان: ۲۲۹) چو مردم بیگانه، گردِ
خانه مگرد (همان: ۲۲۹) چون کودکِ ناداشته گهواره، می‌جُنبانمَت (همان: ۲۵۸) رخ چو
دل‌سوختگان ساخته (همان: ۲۶۷) چو باران بهاری اشک می‌ریخت (همان: ۳۳۳) تا کُند
نغمه‌ای چو دریا ساز (همان: ۳۴۹)

تاسیان:

همچو مهتاب که نتوانیش آوژد به چنگ (ابتهاج، ۱۳۸۵: ۱۸) خواب بر سقف نشسته
است چو جادوی سیاه (همان: ۱۹) چو مهتاب پاییز، غمگین و سرد که بر روی زرد چمن
بنگرد (همان: ۲۱) وز هول خون چو کودک ترسیده مرغ شب نالید بر درخت (همان: ۳۱) گهی

تشبیه و توصیف، دو ویژگی شعر ابتهاج • احمد غنی پور، مرتضی محسنی، بهادر شاکری • صص ۹۳-۷۳ □ ۸۳

در آغوش من بیچ چون مارِ مَسْت (همان: ۳۴) و آن نمایش که همچون فریبنده خوابی
شگفت / دل از من همی بُرد و پایان گرفت (همان: ۶۲) من چو مردِ فسون گشته خواب بند /
که چشم از شکست فسون برگشاید / به جای تماشاگران یافتم خویشان را (همان: ۶۲)
اختری چون تو پیام آور روز (همان: ۸۰) در دیاری که فرو می شکنند شب چراغی چو تو،
گیتی افروز (همان: ۸۰) سرود خود را چون گل خنده خورشید پباش از کران تا به کران
(همان: ۸۲) روی هر دیوار ایستاده سایه ای / چون وحشت کابوس کور و کین گستر (همان:
۸۸) در شبی آرام چون شمعی شوم خاموش (همان: ۹۷) شب چون جنگلی انبوه از زمین،
آهسته می روید (همان: ۱۲۳) ای شعله ور چون آذرخش پیرهن چاک (همان: ۱۳۹) برداشت
آسمان را چون کاسه ای کبود (همان: ۱۵۱) بادبان شکسته زورق به گل نشستهای است
زندگی (همان: ۱۸۵) جهان چو آبگینه شکسته ای است (همان: ۱۸۷) دل می گریزانند از او
چون وحشی افتاده در آیینۀ تار (همان: ۱۹۴)

ب- ۳) مُشَبَّه به صورت بدل برای مُشَبَّه به

این کاربرد فقط در "سیاه مشق" دیده شد که واژه دوم که مُشَبَّه به برای واژه نخستین
(مُشَبَّه) است، عمل توضیح و شناسایی واژه نخست را انجام می دهد و از نظر دستوری،
بدل برای مُشَبَّه، به حساب می آید؛ درحالی که رابطه بین آنها، رابطه شباهت است و در
موارد زیر خلاصه می شود:

سیاه مشق:

من، بلبل خوشخوان (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۸) تو، شاخِ گل (همان: ۴۲) تو، غنچه بوی (همان:

۴۲) ای تو، فروغِ گوگبم (همان: ۱۲۱)

ب-۴) مُشَبَّه و مُشَبَّه‌به، هر دو وصف شده‌اند

حدود پنجاه و شش مورد از این نوع کاربرد در آثار ابتهاج وجود دارد. در مثال زیر، "مه" و "داس" که مُشَبَّه و مُشَبَّه‌به هستند، هر دو با "نو" و "کهنه" مُقَيَّد و نشان‌دار شده و صفت هنری یافته‌اند و بقیه موارد هم به همین صورت است:

تشنه خون زمین است فلک وین مه نو کهنه داسی است که بس کشته درود ای ساقی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۴۱)

نخستین نغمه‌ها:

مهر تابان به نظر، وقت غروب کاسه‌ای مملو خون می‌آمد
(ابتهاج، ۱۳۲۵: ۲۶)

چو آید شب تیره، ماه منیر چراغ فروزان دنیا بُود
(همان: ۳۵)

سیاه‌مشق:

ای مه ناسازگار زودگذر که روزهای خوش روزگار را مانی (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۸) ای سوز
غم، گریه بی‌اختیار را مانی (همان: ۳۸) نوید نامه نسیم بهار را مانی (همان: ۳۸) دیدار او،
طلیعه صبح سعادت است (همان: ۶۳) دل گرفته من، همچو ابر بارانی است (همان: ۸۹) روی
تو، گلی ز بوستانی دگراست (همان: ۹۷) نشان داغ دل ماست لاله‌ای که شکفت (همان: ۱۱۶)
دل سرگشته که چون برگ خزان می‌سوزد (همان: ۱۴۷) گردن سیمینش چون شیر پاک
(همان: ۲۶۷) شد روز روشن چو شام سیاه (همان: ۲۹۳)

در ابیات زیر هم نمونه مبحث فوق را به خوبی می‌توان دید:

ببین در آینه‌داری ثبات سینه ما اگرچه با دل لرزان به سان سیماب است
(همان: ۱۷۵)

مگر این دشت شقایق، دل خونین من است که چنین در غم آن سرو روان می‌سوزد
(همان: ۱۴۷)

تلخ چون باده، دلپذیر چو غم طُرفه شعری به یادگار گذاشت
(همان: ۳۵۳)

تاسیان:

دوش آن رشته‌های یاس که بود / خفته بر سینۀ دل‌انگیزت / راست گفتمی که آرزوی
من است / که چنان گشته گردن‌آویزت (ابتهاج، ۱۱: ۳۸۵) / غمزده چون ماهتابِ آخر پاییز /
دوخته بر من نگاه غم‌انگیز (همان: ۲۲) / چون می شیرین به بوسه‌های رنگین / هوش مرا
می‌ربود و مستی می‌داد (همان: ۲۳) / چون شکوفۀ سیراب بر رُخ من، خنده می‌زد آن گل
شاداب (همان) / افتاده سایه‌روشن مهتابِ سیم‌رنگ، نرم و سپید چون پر و بال فرشتگان
(همان: ۲۶) / آن سیمگون‌ساق که با بوسۀ نسیم لغزیده همچو برگ گل از چینِ دامنش (همان:
۲۷) / آن چهر شرمناک که تابیده همچو ماه در هاله ملال (همان: ۲۷) / چون ناله و دایع،
غم‌انگیز و جانگزاست / اندوهناک و سُوم چو فریادِ مرغِ این نغمه عزاست (همان: ۳۲)
خیال دوست چون ماهتاب بر سرِ ویرانه‌های دل مستانه پای کوبد در جامه سپید (همان:
۳۲) / دامن کوه بود چو گیسو به پیچ و تاب (همان: ۴۳) / زمزمۀ شعرِ نگاه تو، اشک زلال غزل
حافظ است و نغمۀ مرغان بهشتی نواست (همان: ۴۶) / از پسِ اشکی که همچو هاله‌اندوه،
پرده در آن چشم‌های می‌زده آویخت (همان: ۵۰) / چون خزان آرا گلِ مهتابِ رؤیای رنگ و
مست / می‌شکوفد در نگاهت، رازِ عشقی ناشکیب (همان: ۵۲) / چون صفای آسمان در
صبحِ نَمناکِ بهار / می‌تراود از نگاهت، گریه پنهان دوش (همان) / باز جام جان من سر داد
همچو مهتاب، باده دلخواه (همان: ۵۳) / می‌نوشت چو شیرۀ گل، چستی؟ ای نگاه نازآلود!
(همان: ۵۴) / چه شرابی کز پیالۀ چشم / همچو لُغزابِ ساغر لبریز / می‌چکد خوش به کام
تشنه من / آتش افروز و آرزوانگیز (همان) / درون سینۀ ام، دَردی است خونبار / که همچون
گریه می‌گیرد گلویم (همان: ۵۶) / خنده‌ای غم‌زده چون خندۀ دَرَد (همان: ۵۷) / تابش خسته و
بی‌رنگ و تباه / چون نگاهی که در او موج زند سایه مرگ (همان) / وز نگاهی خسته و

پژمرده چون مهتاب پاییز، ملال‌انگیز (همان: ۶۰) می‌نشیند خسته دل در دامن مهتاب /
 چون شکسته‌بادبان زورقی بر آب (همان: ۶۵) مثل یک بوسه گرم / مثل یک غنچه سرخ /
 مثل یک پرچم خونینِ ظفر / دل افروخته‌ام را به تو می‌بخشم ناظم حکمت (همان: ۷۹)
 خروش خلق هنگامی که می‌پیچد / چون طنینِ رعد از آفاق تا آفاق چه دلاویز است
 (همان: ۹۰) و تنش لغزان و خواهش بار می‌جوید / چون مه پیچان به روی دره‌های
 خواب‌آلود سپیده دم بستم را (همان: ۹۳) آن سهمگین بیکر که با فریاد تندر چون پاره‌ای از
 آسمان افتاد بر خاک (همان: ۱۴۰) ما، بانگ تو را با فورانِ خون چون سنگی بر مُرداب بر بام
 و در می‌افکنیم (همان: ۱۵۶) ما، رمز تو را چون اسم اعظم در قول و غزل، قافیه می‌بستیم
 (همان: ۱۵۷) من، قلب جوانم را چون پرچم پیروزی بر خواهم داشت (همان: ۱۵۸) این خون
 شکوفان را چون دسته گلِ سُرخ‌ی در پای تو خواهم ریخت (همان: ۱۵۹) خانه، دل‌تنگ
 غروبی خفه بود / مثل امروز که تنگ است دلم (همان: ۱۸۹) لیک جانداروی شیرین امید /
 همچو خون خورشید می‌تپد در رگ ما (همان: ۸۱) آن عشقِ نازنین که میان من و تو بود /
 دردا که چون جوانی ما پایمال شد (همان: ۱۲۲)

در ابیات زیر هم نمونه مبحث فوق را می‌توان مشاهده کرد.

پاکیزه‌رو چو مریم پاکیزه‌دامن است	رخسار ماه بین که چه زیبا و روشن است
بیمار و شرمناک مگر مریم من است	خوابیده ماه غم‌زده بر تخت آسمان
که آن زلف تابدار بر آن، سایه افکن است	رخسار مریم است مه مانده زیر ابر
آیینۀ جمال‌نمای دل من است	رخسار مریم است و به پاکی و روشنی

(همان: ۲۹-۳۰)

ب- (۵) مُشَبَّه وصف شده

از نظر بسامد پانزده مورد مشابه وصف شده در آثار سایه دیده شد. ملاحظه می‌گردد در نمونه‌های نخست "آهسته" که قید است، صفت هنری "مُشَبَّه" قرار گرفته است و یا "چین"

که "مضاف‌الیه" است صفت هنری "مُشَبَّه" است.

نخستین نغمه‌ها:

ماه، آهسته به مانندِ عروس گام اندر صفِ آنجم می‌زد
(ابتهاج، ۱۳۲۵: ۲۶)

سیاه مشق:

چو اشک از نظر اُفتند نگارخانه چینم (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۴۹) چون کوه نشستم من با تاب و
تب، پنهان (همان: ۱۳۳) به مانندِ دریاست آن بی‌کرانه (همان: ۱۵۱) دل شکسته ما همچو آینه،
پاک است (همان: ۱۵۴) دل گرفته من کی چو غنچه باز شود (همان: ۱۶۱) گونه مس یافته آن
سیم ناب (همان: ۲۶۷) من، آن صبحم که ناگهان چو آتش در شب افتادم (همان: ۲۲۱)

هم‌چنین در ابیات زیر می‌توان نمونه‌های موردنظر در مبحث "مشبه وصف شده" را

یافت:

منظور من که منظره‌افروزِ عالمی است چون برق، خنده‌ای زد و از منظرم گذشت
(همان: ۲۹)

نفسی طاقت آزموده چو موج که رُود صد ره و برآید باز
(همان: ۳۴۹)

تاسیان:

می‌گریزد نفس خسته‌ام از سینه چو آه (ابتهاج، ۱۳۸۵: ۱۹) چون من بخند خرم و خوش؛
این، چه شیون است؟ (همان: ۳۷) امیدی آشنا می‌زد چو گل در چشمشان لبخند (همان: ۱۰۵)
فرزندِ بدسگالی اگر چون حرامیان / بر حرمت تو تاخت (همان: ۱۱۳)

با توجه به نمونه‌های بالا، می‌توان تشبیهاتِ آثار ابتهاج را از نظر صفت هنری به
صورت زیر، طبقه‌بندی کرد و چنین نتیجه گرفت که وی چه در اشعار سُنتی و چه در اشعار
نو به مُشَبَّه‌به، بیش‌تر توجه داشته است و در اشعار نو به میزان بیش‌تری برای هر دو رکن
اصلی تشبیه، صفت به کار برده است:

جدول ۲. نمایش توصیف هنری:

نام اثر	مُشَبَّه دارای صفت	مُشَبَّه به دارای صفت	مُشَبَّه و مُشَبَّه به دارای صفت	مُشَبَّه به، مُشَبَّه، با ادات و مُشَبَّه به توصیف شده
نخستین نغمه‌ها	۱	۶	۲	۳
سیاه‌مشق	۸	۴۲	۱۴	۱۴
تاسیان	۴	۱۹	۳۸	۴

پ) توصیف

علاوه بر این‌که سایه از صفت بسیار بهره می‌برد و به شکل‌های متفاوت، صفت و موصوف را در کنار هم می‌نشانند، با استفاده از وصف و تشبیه، موضوع ذهنی خود را به تصویر می‌کشد و آن را مُجَسَّم نیز می‌نماید؛ به نمونه زیر توجه شود:

دوش آن رشته‌های یاس که بود خفته بر سینه دل‌انگیزت
راست گفתי که آرزوی من است که چنان گشته گردن‌آویزت
(همان: ۱۱)

"خفته بر سینه دل‌انگیزت" صفت "رشته‌های یاس" است و "چنان گشته گردن‌آویزت" اگر به تأویل برده شود، صفت "آرزو" است؛ یعنی، می‌توان گفت رشته‌های یاس "خفته بر سینه دل‌انگیز"، "آرزوی گردن‌آویز تو گشته" من است. ملاحظه می‌شود که ساختار این بند با توصیف و تشبیه، شکل پذیرفته است؛ البته در ساختار یک اثر، عوامل متعددی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. «عبارت از نظامی است که در آن، همه اجزای یک اثر در پیوند با یکدیگرند و در کارکرد هماهنگ، کُلّیت اثر را می‌سازند» (امامی، ۱۳۸۲: ۹). سایه با در نظر گرفتن تناسبات آوایی، واژگانی، نحوی و... اثر خود را شکل می‌دهد.

بسیاری از قطعه‌های شعری و غزلیات ابتهاج از کنار هم قرار دادن صفت و موصوف با کمک گرفتن از تشبیه به تصویر کشیده می‌شوند؛ مثلاً، غزل "پاییز" که چنین آغاز

می‌شود:

شب‌های مَلاّل‌آور پاییز است هنگام غزل‌های غم‌انگیز است
گویی همه غم‌های جهان، امشب در زاری این بارش یک‌ریز است
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۰)

ساختار ابیات با "صفت و موصوف" شکل گرفته است. "شب‌های ملاّل‌آور"، "غزهای غم‌انگیز"، "بارش یک‌ریز" و در ضمن استفاده از تشبیه نیز در بیت دوم، مشهود است و در تمام ابیات این غزل هشت بیتی، هیچ بیت بدون صفت و موصوف نیست.

بر سرِ گوری که روزی بود آتشگاهِ عشقِ من / وَ ز لَهیبِ آرزویی روشن و خوش‌تاب /
شعله می‌افراشت / وینک از خاکستری پوشیده / کز وی جز خَموشی چشم نتوان داشت /
می‌چکد اشکِ نگاهم تلخ (ابتهاج، ۱۳۸۵: ۵۹) "روشن خوش‌تاب"، صفتِ "آرزو" است و
"پوشیده"، صفتِ "خاکستر" و "تلخ"، صفتِ "اشک" و در کنار این صفت‌ها، استفاده از
تشبیه نیز دیده می‌شود: "گور" به "آتشگاهِ عشق" تشبیه شده است.

به کارگیری توصیف، باعث غنای تصویرپردازی شده است و در شعر سایه، نمود قابل
توجهی دارد. این مقوله، نوعی بازآفرینی از تجربه انسانی است. «به وسیله آن، می‌توان از
تجربه انسان از یک صحنه، شخص یا احساس، تصویری عینی ارائه داد» (رضایی، ۱۳۸۲:
۷۶). چون در توصیف، تصویرسازی مطرح است، شاعر، واژه‌ها را با درایت انتخاب
می‌کند. «از آن‌جا که مسؤلیت نشان دادن به جای گفتن بر عهده واژه‌هاست، شاعر در
گزینش واژگان به جنبه‌های رنگ، صدا و... نیز می‌اندیشد تا شیء خارجی، کامل و
بی‌نقص را در قالب واژه بازآفرینی کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۱).

در نمونه زیر، شاعر احساس غم‌آلود خود را از محیطی نادل‌پذیر و خفقان‌آور ارائه
می‌دهد؛ ولی ملاحظه می‌گردد که این روایت، تصویری بر پایه تشبیه و کارکرد صفتی
آفریده شده است و در انتخاب آن‌ها، تناسبات لفظی و معنایی در نظر گرفته شده است
(شب، جنگل، به هم پیچیدن، انبوه، زیر لب، تلخ) همگی محیطی مبهم و نامطبوع را نمایش

می‌دهد و امید سایه در باران خلاصه می‌شود.

باز باران است و شب چون جنگلی انبوه / از زمین آهسته می‌روید / با نواهای به هم
پیچیده زیر ریزش باران / با خود او را زیر لب نجواست / سرگذشتی تلخ می‌گوید (ابتهاج،

(۱۳۸۵: ۱۲۳)

در بیت زیر نیز تشبیه و کارکرد صفت به توصیف و تصویرگری سایه کمک می‌کند.
وجود دو تشبیه در مصراع اول (من مثل شب)، (تو مثل ماه) و وجود یک تشبیه (تو چراغ
خلوت من باشی) و دو ترکیب وصفی (چراغ خلوت)، (عاشق کهن) در مصراع دوم، اساس
بیت را تشکیل داده است.

چو شب به راه تو ماندم که ماه من باشی چراغ خلوت این عاشق کهن باشی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۹۵)

جدول صفحه بعد، شکل‌های متفاوت ترکیب‌های وصفی را به همراه بسامد در آثار
ابتهاج نمایش می‌دهد. ملاحظه می‌شود که این ترکیب‌ها در آثار غیرسنتی او، متنوع‌تر
است و هرچند بسامد بالایی ندارد، در کل قابل توجه است و توجه او را به وصف نشان
می‌دهد.

جدول ۳. ترکیب‌های وصفی

سیاق ترکیب	سه‌ستاره پردگی	سنگواره	تاسیان	سیاه‌مشق	نخستین نغده‌ها
اسم + صفت مفعولی	۱۹	۷۱	۹۲	۱۲	۱
اسم + صفت فاعلی مرکب مُرَحَّم	۲۰	۶۷	۴۷	۲	۰
اسم + صفت بیانی	۱۲۰	۳۲۶	۲۹۱	۱۷	۷
ترکیب وصفی مقلوب + ی + صفت	۱	۰	۰	۰	۰
صفت + نقش نمای اضافه + اسم	۸	۰	۰	۰	۰
ترکیب وصفی مقلوب	۷	۲۲	۲۲	۰	۰
صفت + صفت	۴	۳۶	۱۶	۰	۰
ترکیب وصفی مقلوب + صفت	۷	۱	۷	۰	۰
اسم + ی + فعل + صفت	۲	۰	۰	۰	۰
اسم + ی + صفت	۶	۱۰	۵۳	۰	۱
ضمیر + صفت	۹	۱۳	۲	۰	۰
اسم + فعل + صفت	۰	۰	۶	۰	۰
ترکیب وصفی مقلوب + صفت	۰	۴	۰	۰	۰
ترکیب وصفی مقلوب + اسم + صفت	۰	۰	۴	۰	۰
اسم یا صفت + ترکیب وصفی مقلوب	۰	۰	۶	۰	۰
ترکیب وصفی مقلوب + ی + ترکیب وصفی	۰	۰	۱	۰	۰
اسم + ضمیر متصل + صفت	۰	۰	۳	۰	۰
ترکیب وصفی مقلوب + فعل + اسم	۰	۰	۱	۰	۰
اسم + ی + جمله وصفی	۰	۰	۵	۰	۰
صفت + اسم + ی + صفت	۰	۰	۱	۰	۰
ترکیب وصفی مقلوب + نقش نمای اضافه	۰	۰	۲	۰	۰

نتیجه

سایه، تشبیه‌گراست و از امکان‌زبانی صفت به میزان قابل توجهی استفاده کرده است. او، اندیشه‌های خویش را با بنیان نهادن تشبیه و یا توصیف القا می‌کند. صفت و موصوف به شکل‌های متفاوت در کلام سایه ظاهر می‌شود و بسامد استفاده از این ساخت‌های دستوری در اشعار نوی او بیش‌تر است. این شاعر در تشبیهات به وجه‌شبه توجه شایان دارد و از این لحاظ، آرایه‌استخدام تشبیهی در شعر او درخشش خاص یافته است و چون در استخدام تشبیهی، یک روی‌نگاه، عقلی و رویه‌دیگر آن، حسّی است، تشبیهات او که اغلب حسّی بودند تا حدودی به تعدیل می‌رسند. بسط و گسترش پایه‌های تشبیه از دیگر مشخصه‌های سخن سایه است که با این شیوه، تشبیهی تازه و زیبا می‌آفریند. این بسط و گسترش می‌تواند با واژه‌هایی متفاوت چون، قید، صفت، مضاف‌الیه، جمله و... شکل بگیرد. در نهایت می‌توان گفت: دو مقوله تشبیه و توصیف، دستاویز هنری سایه است که با تلفیقی زیبا، آن‌ها را ارائه می‌دهد.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۸۵). تاسیان. تهران: کارنامه.
۲. _____ (۱۳۷۸). راهی و آهی. تهران: سخن.
۳. _____ (۱۳۷۸). سیاه مشق. تهران: کارنامه.
۴. _____ (۱۳۷۰). شبگیر. تهران: توس.
۵. _____ (۱۳۲۵). نخستین نغمه‌ها. تهران: جاوید.
۶. امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). ساخت گرایبی و نقد ساختاری. تهران: رسش.
۷. رضایی، عرب‌علی. (۱۳۸۲). واژگان توصیفی ادبیات (انگلیسی - فارسی). تهران: فرهنگ معاصر.
۸. شفیع‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). بیان. تهران: میترا.
۱۰. _____ (۱۳۸۱). نگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس.
۱۱. عابدی، کامیار. (۱۳۸۶). در زلال شعر. تهران: ثالث.
۱۲. علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ساختار زبان شعر امروز. تهران: فردوس.
۱۳. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). معانی و بیان. تهران: هما.

ب) مقالات:

۱۴. جمکرانی، احمدرضا. (۱۳۸۴). "نقش تشبیه در دگرگونی‌های سبکی". در دو فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ۵. پاییز و زمستان. صص ۸۵-۱۰۰.

بررسی و تحلیل سبک‌شناختی زبانی مقالات شمس تبریزی

دکتر علی محمدی^۱

چکیده

زبان به کار رفته در مقالات شمس، زبانی خاص و تا حدی متفاوت از زبان متون دوره پیش از دوره خویش و البته دوره‌های بعدی است. این خاصیت و تفاوت چنان است که برخی سببش را عامی‌گویی و محاوره‌پردازی و یا بیان ارتجالی گوینده دانسته‌اند. گفتاری که گوینده‌اش به نوشتن، ضبط، ویرایش و پیرایش آن اهتمام نورزیده و نویسنده یا نویسندگان دیگر هم که به نوشتن این گفتار پرداخته‌اند، به قراین موجود، به حرمت تقدس کلام، از ضبط تام و تمام جزئیات، تا آن‌جا که قلم و سنت نگارش اجازه می‌داده است، دریغ نکرده‌اند و هم‌چون گزارشگری تسندنویس، سعی داشته‌اند از تمام لحظات گفتاری گوینده، تصویری راستین در قالب کلمات، بریزند. این آگاهی‌ها اگر درست باشد که برخی از پاره‌های متن مقالات و دیگر شواهد تاریخی آن را تأیید می‌کند، ما اینک با متنی روبه‌رو هستیم که نام «مقالات شمس» به خود گرفته و برای خود سبک و سیاقی ویژه دارد که می‌توان با تحلیل و بررسی، ویژگی‌ها و تفاوت‌های آن را هرچه بهتر نشان داد. مقاله پیش رو، در همین راستا، می‌خواهد به دو موضوع بپردازد: نخست این‌که شاخصه‌های سبکی مقالات شمس را معرفی کند، دیگر این‌که به میزان تفاوت و کاربرد آن شاخصه‌ها در متون دیگر (که نزدیک به متن مذکور است) اشاره کرده، کاربرد و کارکرد آن‌ها را با آنچه در مقالات شمس آمده، به‌طور خلاصه، مورد مقایسه قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: شاخصه سبکی، مقالات، معارف، شمس تبریزی

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان.

تاریخ وصول: ۸۹/۹/۲۵

تاریخ پذیرش: ۸۹/۱۰/۳۰

مقدمه

مقالات شمس نوشته‌های نسبتاً کوتاه و گاه بی‌سرانجامی هستند که روز به روز بیش‌تر مورد توجه منتقدان ادبی و علاقه‌مندان متون عرفانی قرار گرفته‌اند. نخستین بار احمد خوش‌نویس در سال ۱۳۴۹ ه.ش. گزیده‌ای از آن‌ها را فراهم آورد. ناصرالدین صاحب‌الزمانی دو سال بعد کتابی به نام "خط سوم" نوشت که در آن مبلغی از گفتار شمس یا مقالات درج شده بود؛ اما کاری که محمدعلی موحد از سال ۱۳۵۶ ه.ش. آغاز کرد و در سال ۱۳۶۹ آن را به سامان رساند، تا حدی نقص و فقدان مقالات را جبران کرد و به گفته ایرج افشار «برای آن‌که متنی پیراسته و از هر جهت مطمئن عرضه کند، تمام نسخه‌های خطی شناخته‌شده مقالات را از اکناف جهان گرد کرده است و در نهایت زیبایی و پختگی، آن را به چاپ رسانیده» (افشار، ۱۳۵۹: ۱۲۶). با این حال وی نیز اگرچه مدتی زیاد را بر سر گردآوری و تألیف مقالات رنج برد، بر این سر است که کار مقالات ناتمام است و چه بسا هرگز به سرانجامی دل‌خواه هم نرسد. سبب این ناامیدی چنان‌که وی گفته است، پراکندگی بیش‌از حد مقالات است که نمی‌توان هیچ وحدت عمودی و طولی برای آن‌ها قایل شد. وی می‌گوید: «مرحوم فروزانفر با آن مایه از احاطه و صلاحیت و با همه عشق و دل‌بستگی، از تعهد آن‌شان خالی کرد» (شمس، ۱۳۸۴: ۳۹). فروزانفر از وجود مقالات آگاهی داشت. نسخه‌ای از مقالات را دست‌نویس کرده بود و گویی امر تصحیح را به آینده سپرده بود، آینده‌ای که هیچ‌گاه نتوانست تمنیات او را برآورده سازد. به گفته موحد، از میان ادیبان معاصر، فروزانفر نخستین کسی بود که از مقالات شمس خبر داشت و هم او بود که میان مقالات شمس و مثنوی، پیوندی ناگسستنی می‌دید.

یکی از سبب‌هایی که گفتار شمس از چشم ادیبان و منتقدان ایرانی پنهان مانده بود، نبودن نسخه یا نسخه‌هایی خطی از گفتار او در ایران بوده است. غربی‌ها نیز که گاهی در برخی از مطالعات مربوط به شرق، پیش‌تازتر از خود شرقی‌ها هستند، در این خصوص

کاری صورت نداده بودند. دین لویس می‌گوید: در غرب روی شمس کاری نشده است. کتاب شکوه شمس اثر آن ماری شیمل، تقریباً به شمس ربطی ندارد و نخستین مقاله‌ای که از سخنان شمس بهره مستقیم برده است، با نام: "رومی و مولویه"، متعلق به ویلیام چیتیک است (کسی که روزگاری، وقتی دانشجوی فروزانفر در ایران بود، هوس تصحیح مقالات را در سر می‌پروراند و هم به توصیه استاد، از کار دست کشید) که آن هم در سال ۱۹۹۱ م. یعنی حدود بیست سال پیش نوشته شده است (رک. دین لویس، ۱۳۸۴: ۱۸۱). با این حال ظاهراً نخستین بار هم هلموت ریتر آلمانی بود که در مجله "انجمن شرق‌شناسی"، به معرفی برخی از نسخه‌های گفتار شمس اشاره کرد. پس‌تر، عبدالباقی گولپینارلی، محقق و علاقه‌مند مشتاق و عاشق خاندان مولانا، هشت نسخه از نسخه‌های خطی گفتار یا مقالات شمس را شناساند (رک. گولپینارلی، ۱۳۷۵: ۷۱). نخستین نسخه‌ای که گولپینارلی معرفی می‌کند، شماره ۲۱۵۴ دارد که متعلق به موزه آرامگاه مولاناست و به گفته او، در اواخر سده هفتم هجری قمری نوشته شده است. همان نسخه‌ای که در تصحیح موحد، به عنوان دومین نسخه اساس، مورد استفاده قرار گرفته است. آخرین نسخه گولپینارلی (هشتمین) نیز به شماره ۲۷۸۸ و مربوط به کتاب‌خانه "فاتح" است و چنان که او گفته است متعلق به روزگار گوینده مقالات است. این نسخه نیز در زمره نسخه‌های اساس موحد قرار دارد. موحد در تصحیح خویش، شش نسخه را به عنوان نسخه‌های اساس برگزیده و از دیگر نسخه‌ها، من جمله نسخه‌ای که در دست استاد فقید فروزان‌فر بوده است، نیز بهره برده است. با این حال چنان که هم ایشان در آغاز کتاب مقالات اذعان نموده، صفت بارز نسخه‌های خطی مقالات، عدم انسجام و پراکندگی گفتار است که ظاهراً هم، چندان ربطی به قدمت و حدوث نسخه‌ها ندارد و گویی تا حدی، جزو خاصیت گفتار شمس هم بوده است. چیزی شبیه "نگارش خودکار یا" "automatism" در مکتب سوررئالیسم، منتها در قالب گفتاری که دیگران آن را ضبط کرده‌اند.

این گفتار، چنان که خود گویندهٔ مقالات، اذعان کرده، به دست دیگران نوشته شده است. بنا بر مشهور، شمس مجموعاً شانزده ماه در قونیه حضور داشت (رک. فروزانفر، ۱۳۸۲: ۶۷)، این سخن البته امروز در محل تردید قرار دارد. در همین مقالات، نامه‌ای هست که از قراین پیداست آن نامه، متعلق به مولاناست و نه شمس (رک. موحد، ۱۳۸۷: ۳۳۱). در این نامه، از حضور چندین سالهٔ شمس در قونیه، آگاهی پیدا می‌کنیم: «و از مدت ده سال پیش این‌جا داعی را به خدمتش آشنایی و دوستی بوده است» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴: ۸۷۳)؛ با این حال، به گونه‌ای دیگر می‌توان آن مدت شانزده‌ماهه را، مورد تصحیح و پذیرش قرار داد و آن این‌که، آن ماه‌های یاد شده در مناقب و تذکره‌ها، متعلق به ایّامی است که رابطهٔ شمس و مولانا، به اوج معرفت خویش رسیده بوده است. زمانی که مولانا، شمس را در کنف حمایت خویش درآورد، کیمیا را به او تزویج داد و توجه برخی مریدان و از جمله پسر مولانا، سلطان ولد، به او تا حد مریدی جلب گردید. از این طریق است که اخبار ورود شمس در سال ۶۴۳ ه.ق به قونیه و سال ۶۴۵ ه.ق که آغاز غیبت کبرایش بوده است، توجیه‌شدنی است. به هر حال، طبیعی است که در این شانزده ماه تقرب نیز، رنج‌ها و مرارت‌های اهل غوغا و حسودان، مهلتی به شمس نداده که بخواهند گفتارش را بر او بخوانند. اگرچه او هیچ ابایی از بی‌پرده سخن‌گفتن نداشت و نمی‌خواست هرگز چیزی را بنویسد؛ چنان که از زبان او گفته شده که: «من عادت نبستن نداشته‌ام هرگز. سخن را چون نمی‌نویسم، در من می‌ماند و هر لحظه مرا روی دگر می‌دهد» (همان: ۲۲۵). این سخن شمس، بسیار نزدیک است به آنچه منتقدان، به شیوه‌های سوررئالیست‌ها نسبت می‌دهند. سوررئالیست‌ها قلم را از دخل و تصرف ارادی بازمی‌دارند تا بتوانند از من سطحی خویش عبور کنند و شمس در پرتو کلامی پُران و وحشی، آن من عمیق خویش را به نمایش می‌گذارد. منی که به گفتهٔ اسلامی ندوشن، در سایهٔ تخیلی آزاد، فارغ از قید منطق و اخلاق و آرایش کلامی، خود را نمایان می‌سازد (رک. اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۲۹۲). با این حال

تصور ما بر این است که اگر شمس فرصت بازنگری می‌یافت، شاید بسیاری از آنچه را که ما امروز به عنوان مقالات شمس می‌شناسیم و با عنوان "گسسته‌پاره" از آن یاد می‌کنیم، سامانی دیگر می‌داد. این درست است که او در بحبوحه ماجراها و رخدادها و ضرورت‌جاها، تند و تیز و تلخ و گزنده بوده است و این خصوصیات هم به گونه‌ای در زبان مقالات مشاهده می‌شود؛ اما قرآینی در همین مقالات هست که شمس را فردی اصول‌گرا و از قضا اهل شریعت و حد و حصر معرفی می‌کند. قرآینی که با لابلای‌گری‌های منسوب بدو، گاه شاخ به شاخ می‌شود و به ما می‌گوید: برخی از بی‌بند و باری‌های کلامی موجود، نمی‌توانسته با منش و کنش تا حدی اصول‌گرای او، سازگاری داشته باشد. این سخن ادعایی درازآهنگ است و خود به زمینه‌ای مخصوص برای تبیین و تشریح نیاز دارد و غرض از طرح آن، بیان این نکته است که مقالات موجود، باید بین المقصر و الغالی، به عنوان سبک شمس تبریزی به شمار آید و بدین لحاظ، با نظر به مراتب تشکیک باید از آن سخن گفت. چنان که از برخی گفتار پراکنده یا گسسته‌پاره‌های سخنان شمس پیداست، اگر نتوان گفت که او از همه نوشته‌های متن مقالات آگاهی داشته، می‌توان گفت که شاهد نوشتن پاره‌هایی از گفتار خویش بوده است. در جایی می‌گوید: «ای کمال، نامه بنویس بروم. اللهم بیض وجهی، دگر چه؟ اللهم اعط کتابی بیمینی! اکنون هم‌چو تو کجا یابم؟ که نام دهی و جامه و خطبه نویسی؟ بوسه دهم بر سرت» (شمس، ۱۳۸۴: ۳۶۲). به نظر می‌رسد کمال کسی بوده است که دست کم در مقطعی از زندگی شمس، کارهای خانه او را انجام می‌داده و گفتارش را نیز ثبت می‌کرده است. با این حال هم، نمی‌توان گفت که متن موجود مقالات، همه نوشته کسی به نام کمال بوده است. چنان که ظاهراً در میان مریدان مولانا و اعقاب آن‌ها، مشهور بوده است که اصل مقالات به دست سلطان‌ولد یا حتی حسام‌الدین و به اشارت مولانا، نوشته شده است (همان: ۲۶).

این نوشته‌ها که گفتیم نام مقالات به خود گرفت و اگر به زعم ما از آغاز، "معارف" یا

"اسرار"، خواننده می‌شد، شاید به حقیقت امر نزدیک‌تر بود، به همین گونه‌ای که در دست است، شیوه‌ها و شاخصه‌هایی دارد که می‌توان آن‌ها را شیوه سخن شمس خواند. پیش از شمس، شیوه ضبط سخنان بلند و اسرار عرفانی، در میان مریدان و اهل خانقاه، رسم بود. سخنان باقی‌مانده از پدر مولانا، به نام "معارف"، با تقدم تاریخی و سبکی از این جنس است. سخنان محقق ترمذی که باز هم نام "معارف" دارد؛ نوشته شده به واسطه مریدان است. سخنان مولانا را حسام‌الدین ضبط می‌کرد و جز آنچه در مثنوی آمده است که خود در پی سنتی دیگر از سخنان بلند صوفیان و شاعران بزرگ عرصه عرفان است، کتاب فیه مافیه نامیده شده است که هم به گفته فروزان فر: «نامی که بر آن نهاده شده (فیه مافیه) از مولانا نیست و به نام "اسرارالجلالیه" باید بوده باشد» (مولانا، ۱۳۸۴: ۶). این در حالی است که برخی اظهار کرده‌اند که خود مولانا، یک جا ظاهراً آن را "مقالات"، نامیده است.

بس سؤال و بس جواب و ماجرا بسد میان زاهد و رب‌الورا
که زمین و آسمان پرنور شد در مقالات آن همه مذکور شد
(مولانا، ۱۳۷۶: ۵: ۷۴۲).

پس از شمس و مولانا نیز، این شیوه معارف‌گویی و معارف‌نویسی، ادامه پیدا کرد. "معارف" سلطان‌ولد، به نظر می‌رسد که باید ادامه همین سنت معارف‌نویسی صوفیانه باشد؛ اما سخن شمس با همه سخنان معارف‌گونه پیش و پس از خود تفاوت دارد. معارف بهاولد، رویی در زهد و رویکی به عالم عرفان دارد. سبک گفتارش نیز به همین شیوه، تداوم می‌یابد. زبان آن هم، جز شاخصه‌های فردی اندک که معمولاً در هر اثر برگزیده‌ای هست، زبانی است قابل هضم و شناسایی و کدگذاری در زبان دوره. معارف محقق ترمذی، مانند معارف پیر و مرشد خود، بهاولد است؛ منتها با اندکی تفاوت که رنگ صوفیانه در آن به صورتی کم‌تر و رنگ زهد و پارسایی و تجویز، در آن قوی‌تر دیده می‌شود.

با مثنوی آشنا هستیم و می‌دانیم که این کتاب، نسبت به آثار شعری پیش از خود،

اگرچه باز منحصر به فرد است؛ اما این انحصار، نه در شیوهٔ نحو و گرامر زبان که در شیوهٔ گزینش‌های داستانی، گفت‌وگو، تطویل داستان، تعویق پایان و صنعت تداعی و تودرتویی آن است. چیزی که در درجهٔ نخست برای مخاطب غیرمتخصص، به چشم نمی‌آید. فیه‌ما‌فیه نیز، اگرچه مطالبش از نظر پیام و مفاهیم، با دیگر آثار مولانا، خصوصاً مثنوی قرابت دارد؛ اما شیوهٔ نگارش و بیان آن، هم به شیوهٔ سنت معارف‌نویسی اسلاف خویش است. معارف سلطان‌ولد، به گونه‌ای تداوم معارف جدّ خود و مرشد پدر، محقق ترمذی است؛ اما معارف یا مقالات شمس را باید به گونه‌ای دیگر دید. سخنان او از آن‌جا که جنبهٔ گفتاری داشته نه نوشتاری، از آن‌جا که نه گوینده و نه نویسنده خود را مقید به بازسازی گفتار نکرده، گوینده به آن سبب که دماغ پرداختن به کار تکراری و بیهوده نداشته یا دست کم، فرصتی برای بازسازی نیافته و نویسنده نیز به این بها و بهانه که سخن شمس قداست دارد و مبادا و نباید با دخل و تصرف نابه‌جا، از حالت قدسی‌گونهٔ آن زدود، با دیگر آثار عرفانی صوفیه، متفاوت و متمایز گشته است.

نبض گفتار در مقالات شمس، تند می‌زند و جنبش و جوشش سخن، به آن سبب که نزدیک به زبان محاوره است، همانند رودی خروشان و سهم‌انگیز، هوش از سر مخاطب می‌رباید. از آن‌جا که دیوار سنگین سنت نوشتار بر آن سایه نیفکنده، به زندگی و سرزندگی، جریان، پیچ و خم و تلاطم دارد. به نظرم این سخن نویسندهٔ معاصر ما، به گونه‌ای قابل تطبیق با جریانی است که به عنوان گفتار، در مقالات شمس، دیده می‌شود: «من همیشه طالب زبانی بوده‌ام، پرفشار و جهنده که نیش و خون و ضربه داشته باشد و نمایندهٔ مصائب عصر من، ریتم شب و سلسلهٔ اعصاب منطقه بوده است و این زبانی است خونی، متلاطم و شدید که من بافت فولادین آن را در خیابان پیدا کرده‌ام» (زنگنه، ۱۳۸۶: ۱۶۹). در این سخن، کلیدهایی است که باید یک‌یک به تشریح آن پرداخت؛ منتها از همه مهم‌تر، همان عبارت "یافتن بافت فولادین در خیابان" است. چیزی که زبان را به زبان

کوچه پیوند می‌دهد و ما را به یاد "زبان طبیعی مردم" و "رها شدن از قید و بند الفاظ" و "غرق شدن در طبیعت هر چیز" که در کلام و نظر وردزورث، شاعر و ادیب انگلیسی هم بوده است، می‌اندازد (رک. قیطانچی، ۱۳۷۹: ۷۴) و (پهلوان‌زاده، ۱۳۸۰: ۲۵). به عنوان مثال، به این دو رشته سخن در معارف بهاولد و محقق ترمذی توجه کنیم:

«من پراکنده شده بودم. به هر وادی در افتاده، بر نمی‌توانستم بازآمدن و قوم را گفتم هیچ لولی همواره در سفر و پراکندگی، هیچ خربنده و پیکی که روزی در رباطی و روزی در وادی و روزی در غاری و روزی در بغدادی و روزی در اسفراینی، چنین سرگشته و پراکنده که تویی نباشد» (بهاولد، ۱۳۸۲. ج ۲: ۵۷).

«آن خداوندگار که خدمت او می‌کنی، هم‌چنان می‌نماید که از دور گردی و غباری پدید آید. گویی مگر شه‌سواری است. قبا چست بر بندی از بهر خدمت وی. چون از میان گرد بیرون آید، ببینی اسپک‌بازی باشد» (همان: ۵۸).

چنان که مشاهده می‌شود، کلام از جاذبه معارف‌گون خود برخوردار است. نکته دارد و ساده و بی‌پیرایه بیان شده است؛ نه شتاب دارد و نه خروش. حتی آن‌جا که دنیای احکام و حکمت و معنا را رها می‌کند و به سرگذشت و سرنوشت خود بازمی‌گردد، قواعد دستور زبان روزگار نویسنده که تا حدودی هم با منطق کنونی زبان سازگار است، بر آن حاکم است و زبان میل به گسستن قواعد و قید و بندهای گرامری ندارد. به عنوان مثال، همین که نالنده و آهسته پیش‌رونده است، با خصوصیت سبکی موجود در سراسر معارف بهاولد، هم‌سوایی دارد و اینک نمونه‌هایی از معارف محقق ترمذی:

«سخن حق اگرچه گفتنی‌ست؛ الا در حالت غضب نباید گفتن کی آن سخن سوزان شده باشد از آتش غضب؛ زیرا در و دیوار از فتور دل به وقت خشم گرم می‌شود» (محقق ترمذی، ۱۳۳۹: ۲).

«سخنی که چون نان و طعام گرم از تنور دل برآری چون گرم نباشد؟ اگر آن سخن

مجسم بودی، کی در آن حالت می‌گویی، دست بر آن نتوانستی نهادن از سوزانی. اکنون بهل تا آن نان سرد شود و آن خشم بگذرد؛ زیرا که نان اگرچه مادهٔ حیات است؛ چون سوزان در دهان یکی نهی، اگرچه گرسنه باشد، بیرون اندازد» (همان).

در این نمونه‌ها نیز، چنان که مشاهده می‌شود، زبان دارای استحکام دستوری و منطقی است. ارزش معانی در آن مشهود است و جاذبهٔ کلام، در تشبیه و تخییل تصویری است که بیان آن از زبان اهل منبر و معرفت، انتظار می‌رود. در فیه مافیه مولانا:

«چون در خدمت عطار آمدی، شکر بسیارست؛ اما می‌بیند که سیم چند آوردی، به قدر آن دهد. سیم این‌جا همت و اعتقاد است. به قدر همت و اعتقاد سخن فرود آید. چون آمدی به طلب شکر در جوالت بنگرند که چه قدرست، به آن قدر آن پیمایند. کیله‌ای یا دو» (مولانا، ۱۳۸۴: ۲۵).

سخنان مولانا نیز، همان صبغه و طرز عمومی معارف دیگر را دارد. البته ما نمی‌خواهیم به سبک‌های فردی و تفاوت‌هایی جزئی که حاصل دقیق شدن در گفتار نویسندگان متون بالاست، بپردازیم. تردیدی نیست که در کلام هر نویسندهٔ بزرگی، می‌توان خصوصیتی یافت که تا حدی سبک فردی او را شکل می‌دهد؛ در این‌جا سخن از تفاوت‌های چشم‌گیری است که پیکر گفتار را یک‌باره متفاوت نشان می‌دهد. شاید بتوان با مسامحاتی، سخن مولانا را در گفتار محقق ترمذی و سخن او را در گفتار بهاولد جای داد؛ اما آیا می‌توان به عنوان مثال، گفتار زیر را در متن‌های گذشته گنجانند؟

«به تائی خود چنان شدی که بیامدی این آستینم را بوسه دادی. حاصل به سماع این سه شبان‌روز بسیار کارک‌ها تمام شد. آن جهود که آن گوشت از دکان آورده بود، آبا و اجداد او را تا هفت پشت کارگزارده شد. جهود، جهود!» (شمس، ۱۳۸۵. ج ۲: ۲۲۷).

«آن کار کودکان باشد. نیکوش گفت که ره! آن است که با توست. ره رو این‌که با من است؛ اگرچه او نیز کسی نبود. گفت: بود. هریبی گفت تو نه ری ایی! از چه غم خورم؟ ...ون

از آن من است، خواهیم نریم خواهیم ره، تو کدخدای...ون منی؟ اکنون ایشان چه کار آیند؟» (همان: ۲۲۸).

«ایشان کجا افتادند به من که ولی است یا ولی نیست؟ تو را چه اگر ولی هستم یا نیستم؟» (همان. ج ۱: ۱۲۱).

«آن زن معلم می‌گفت که دست می‌زنند که "الف دو زبر: اُ(آن) دو پیش: اُ(اُن) دو زیر: اِ(اِن) تا من رقص کنم، حال آرم. گفت: گوید مرا یکی زبر نیست، الف را دو هست! گفت، بی پوستین در زمستان!» (همان: ۲: ۲۵۳).

چنان که مشاهده می‌شود، گفتار شمس با گفتار پیشین، از چند جهت تفاوت دارد. نخست این‌که زبان از منطق کلامی و دستوری خود خارج شده است. به عنوان مثال، عبارت: "ایشان کجا افتادند به من"، یا "حال آوردن"، یا "گفت گوید"، یا "تو را چه" و... بیان‌گر این خصیصه است. نیز اسناد به هم‌ریختگی ظاهری دارد و باید با کوشش بسیار که گاهی هم، راهی به جایی نمی‌برد، سخن او را فهم کرد. دوم این‌که حکمتی در گفتار دیده نمی‌شود. البته چنین نیست که زبان شمس بدون حکمت باشد؛ بیان حکمت‌ها در گفتار شمس، هم به گونه‌ای مخصوص است؛ با این حال در همه سخن شمس، حکمت نیست؛ حال آن‌که در تمام سخنان عارفان پیش و پس از او، محور اصلی مبنی بر بیان معنا و حکمت است، حتی آن‌جا که پدر مولانا از بودن در و خش گله و شکایت دارد، حرف بر سر این است که باید شهری بزرگ بیابد که مخاطبش هم بزرگ باشد. سوم این‌که زبان در خدمت بیان حوادثی روزمره و عادی و عامی است و گفتار از تفاخر کلامی که متعلق به اهل قلم است، افتاده است. تفاوت سخن شمس با دیگر معارف پیشین و پسین؛ البته به این نکته‌ها منحصر نمی‌شود و هدف این مقاله نیز برجسته ساختن همین شاخصه‌های غریب است که در جمع می‌توان آن‌ها را شاخصه‌های سبکی گفتار شمس یا مقالات او دانست.

شاخصه‌های سبکی مقالات

شاخصه‌های سبکی مقالات را به سه دسته تقسیم کرده‌ایم. یک دسته آن شاخصه‌هایی است که نسبت به جریان زبان امروز ما، برجستگی سبکی دارند. بیان این ویژگی، در بادی امر، ممکن است این اعتراض را برانگیزد که همه متون گذشته که در بستر تاریخ خود دیده شوند، نسبت به زبان امروز برجستگی‌هایی دارند که موجب تمایز آن‌ها از زبان معیار امروز است؛ اما در حقیقت چنین نیست و منظور ما نیز چنین متن‌هایی نیست. به عنوان مثال، ما وقتی تاریخ بیهقی را می‌خوانیم، تا حدی خود را در جریان زبان آن روز تاریخ، گم می‌کنیم؛ اما وقتی به یک برجستگی خاص برسیم، آن برجستگی را شاخصه سبکی متن تلقی می‌کنیم. به عنوان مثال، به این جمله می‌پردازیم:

«و آن روز و آن شب تدبیر بر دار کردن حسنک، پیش گرفتند. دو مرد پیک، راست کردند با جامه پیکان که از بغداد آمده‌اند و نامه خلیفه آورده که حسنک قرمطی را بر دار باید کرد و به سنگ بباید کشت تا بار دیگر بر رخم خلفا هیچ کس خلعت مصری نپوشد و حاجیان را در آن دیار نبرد» (بیهقی، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

در جمله نخست، به نظر ما، برجستگی سبکی نیست؛ اما همین جمله نیز امروز بر زبان نویسندگان زبان معیار فارسی جاری نمی‌شود. نویسنده امروزی اگر بخواهد همین جمله ساده بیهقی را بگوید، به تقریب، چنین می‌گوید: «در آن شبانه‌روز، به فکر دار زدن حسنک بودند؛ با این حال ما وقتی می‌خواهیم برجستگی‌های زبان بیهقی را بیان کنیم، به این خصوصیات کم‌تر توجه داریم؛ اما در جمله دوم، راست کردن پیک، نقش برجسته‌تری نسبت به عبارت‌های دیگر دارد؛ زیرا این احتمال هست که ندرتاً کسی جمله نخست را به کار ببرد؛ اما جمله دوم، به طور کلی از دایره زبان نوشتاری ما بیرون رفته است. راست کردن: به معنای "فراهم کردن" و "ساختن" و "چاره کردن" و "حقه‌زدن"، شاید در زبان محاوره، آن هم در حاشیه برخی گویش‌ها، هنوز مانده باشد؛ اما در زبان اهل قلم نیست؛

در حالی که تدبیر پیش گرفتن، به زبان ما و خصوصاً زبان اهل قلم، نزدیک‌تر است. در نتیجه، برجستگی‌های سبکی، آن خصوصیتی می‌توانند باشند که یک‌باره از زبان نوشتاری ما رخت برسته‌اند و ما برای فهمیدن و پیوند و ارتباط با پیامشان، مجبور به تفسیر و تشریح آن‌ها هستیم. تذکر شمیسا بجاست که می‌گوید: «هر مختصهٔ زبانی، مختصهٔ سبکی نیست.... بدین وسیله فقط سبک‌های دوره، قابل تشخیص است نه سبک فردی» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۷). جملهٔ نخست، آن خصوصیت زبانی را دارد که می‌توان در بررسی‌های سبک‌شناسانه از آن گذشت؛ اما در پاره‌ای از جمله‌ها یا عبارات یا واژگان، چنین نیست. باز به عنوان مثال در همان جملهٔ تاریخ بیهقی، "که" دارای مختصهٔ سبکی ویژه‌ای است که امروز به طور کلی از زبان ما رخت بسته است. "که" در آن‌جا نه موصول است و نه حرف ربط ساده. قیدی است که در زبان ما به معادل‌های دیگری، به عنوان مثال، معادل: "تا نشان دهند" یا "تا چنین بنمایند" یا "یعنی" و یا مشابهاتی دیگر، بدل شده است. لذا دستهٔ نخست شاخصه‌ها، که ما کم‌تر هم به آن‌ها خواهیم پرداخت، آن شاخصه‌های سبکی است که به سبک دوره مشهور است و در آثار دیگر که قریب به آن اثر هستند نیز دیده می‌شوند. چنان که در معارف بهاولد، در فیه‌مافیه مولانا، معارف محقق و متن‌های دیگر نیز وجود دارند.

دستهٔ دوم آن شاخصه‌هایی است که در متون دیگر نیز وجود دارند؛ اما در این متن، بنابر بسامد بالا، شاخصیت ویژه‌ایی یافته‌اند. باز هم به عنوان مثال، "که" در متون گذشته، شاخصهٔ سبکی متعلق به دوره‌های گوناگون بوده است. چنان که در متن تاریخ بیهقی نیز دیده شد؛ اما همین "که" در متن مقالات، ضمن داشتن خصوصیتی از آن دست که در کتب دیگر نیز دیده می‌شود، در برخی از کاربردها، به سبب‌هایی از سبک دوره عبور می‌کند و به سبک فردی نزدیک می‌شود. مثلاً یا به سبب فراوانی کاربرد، یا به سبب کاربردهای ویژه و غریب، تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌توان آن را در گروه دستهٔ سوم به شمار آورد.

دسته سوم، آن خصوصیتی است که به متن مقالات منحصر است. این خصوصیات را جز در متن مقالات در جایی دیگر نمی‌توان مشاهده کرد. این‌ها ویژگی‌هایی هستند که باعث می‌شوند متنی، به طور کلی از میان متون هم‌نوع خود، برجستگی خاص بیابد و موجب شگفتی و غربت متن شود. کوشش نگارنده بیش‌تر برای تبیین همین خصوصیت سوم است.

دسته نخست

گفتیم دسته نخست آن خصوصیتی است که سبک مقالات شمس را به سبک دوره نزدیک می‌سازد. به عنوان مثال، کاربرد واژه اکتون، در ساختار زبانی متن‌های دیگر که ما در این جا به معارف‌های بهاولد، محقق ترمذی، فیه مافیه و برخی از گفتار سلطان‌ولد نظر داریم، تا حدی شبیه یکدیگر است. از معارف بهاولد:

«ابلیس قیاس کرد. الله علم داد باطن آدم را. فرمود که باطن آدم منور به علم و باطن تو مظلم به جهل. ظاهر، چاکر باطن باشد و سر، چاکر سیر است. اکنون سر ظاهر خود را به چاکری سیر آدم اندر انداز و سجود کن!» (بهاولد، ۱۳۸۲: ج ۲: ۱۱۴).

از معارف محقق ترمذی:

«در تو دو در است. یکی سوی دوزخ، یکی سوی بهشت. اکنون ریاضت آن است که بی حاجت، در دوزخ مشگا!» (محقق ترمذی، ۱۳۳۹: ۱۸).

از فیه مافیه مولانا:

«اشتر را گفتند که از کجا می‌آیی؟ گفت: از حمام. گفت: از پاشنه‌ات پیداست. اکنون اگر ایشان مُقَرَّ حشراند، کو علامت و نشان آن» (مولانا، ۱۳۸۴: ۵۴).

از سخنان سلطان‌ولد:

«حضرت مولانا... تا در صورت بود نور او در آسمان و زمین می‌تافت و چون از دنیا

نقل فرمود و آفتاب جمالش از جهان پنهان شد، آن نور را با خود خواست بردن؛ پس آسمان و زمین نیز محروم خواستند ماندن. از این رو می‌فرماید: "فما بکت علیهم السماء و الارض"، بیم آن بود که آسمان و زمین نماند و قیامت برخیزد؛ الاّ جهت فرزندان و بازماندگانش عالم قایم مانده است. اکنون عالم و عالمیان به طفیل اولاد او می‌زیند» (سلطان‌ولد، ۱۳۱۶: ۲۹۵).

و از مقالات شمس:

«خدای را مردانند شگرف. آخر پرتو مردی بود که طور پاره‌پاره شد. اکنون آن چیز که این عالم از او چیزی می‌شود و از آن چیز هر چیز در وجود می‌آید، اکنون هر لطیفی که بینی و دانی، آن لطیف که این لطیف از او هست شود و در وجود آید به از این و لطیف‌تر ازین باشد؟» (شمس، ۱۳۸۴، ج ۱: ۱۹۳).

چنان که مشاهده می‌شود، واژه اکنون در هر پنج متن، مشخصه سبکی دارد. در زبان معیار ما دیگر خبری از این دست کاربردها برای واژه اکنون نیست و البته چنان که پیش‌تر هم گفتیم، ما با استعمالات استثنا، کاری نداریم. "اکنون" اگر در زبان معیار ما به کار برود، در تعیین وقت و زمان حال استعمال دارد؛ در حالی که در متن‌های یادشده، اگرچه خالی از قید زمان نیست؛ اما معادلی تقریبی برای عبارت‌هایی چون: "در نتیجه"، "باری"، "در مقصود ما"، "خلاصه کلام" و "در این برهه" و چیزهایی از این دست است و اصولاً استعمالش باید در پس یک صغرا و کبرای کلامی پیشین صورت گرفته باشد؛ با این حال در فیه مافیه، همیشه چنین نیست و استاد فروزان‌فر در چینش ویرایشی خود، برخی پاراگراف‌ها را با "اکنون" آغاز کرده است که در درستی برخی باید به دیده تردید نگریست؛ اما در برخی دیگر، ظاهر چنان است که باید جمله با اکنون آغاز شده باشد. در سخن شمس نیز اکنون از جنس اکنون‌های دیگرمتون است؛ منتها چنان که دیده می‌شود، با تکراری نزدیک، تفاوت کوچک خود را نشان داده است.

واژه دیگر که در میان متون یادشده، چنین وضعی دارد، "آخر" است. این واژه، در جمله یادشده از ولدنامه و دیگر جمله‌ها، در بالا، آمده است که ما بدان بازخواهیم گشت؛ اما در معارف بهاولد: «یکی گفت دل حاضر نمی‌شود، چه کنم؟ گفتم حاضر کن تا بشود. تو هزار من بار را چون خواهی، از دشت به خانه می‌توانی آوردن به تدریج نه به یک دم، هم‌چنان که اگر دل ضعیف را خواهی هم بتوانی به جا آوردن و حاضر کردن. هرچه تو را آلت کردن آن بدادیم و اختیار آن دادیم، کردن آن را بر تو افکنندیم. اگر کردن آن را نمی‌توانستی، آلت دادن تو را چه فایده بودی؟ آخر آبی که در سنگ است، چو می‌خواهی، می‌توانی آب را از سنگ آوردن و چشمه روان کردن» (بهاولد، ۱۳۸۲: ج ۱: ۷۵). نمونه‌ای از معارف ترمذی: «هرگاه که در آخر علف بیش می‌بینی مگوی که این در حق من احسان است که از بهر بریدن سر است. پوز از آخر بردار و اگر نمی‌توانی دست در آخرچی بزن که تو را یاری دهد تا از آخرت یاد دهد. پس چندین گاه است که در این راه می‌روی تا بدان شهر رسی، اگر هنوز در آن شهر نرسیدی، آخر در این راه که می‌روی خود کاروان‌سرایبی ندیدی؟ و رباطی ندیدی؟ و بستانی ندیدی؟» (محقق ترمذی، ۱۳۳۹: ۴۹).

نمونه از فیه مافیه: «روزی سخن می‌گفتم میان جماعتی و میان ایشان هم جماعتی کافران بودند. در میان سخن می‌گریستند و متذوق می‌شدند و حالت می‌کردند. سؤال کرد که ایشان چه فهم کنند و چه دانند این جنس سخن را؟ مسلمانان گزیده از هزار، یک فهم می‌کنند، ایشان چه فهمی کردند که می‌گریستند؟ فرمود که لازم نیست که نفس این سخن را فهم کنند. آنچه اصل این سخن است، آن را فهم می‌کنند. آخر همه مقررند به یگانگی خدا و آن که خدا خالق است و رزاق است و در همه متصرف و رجوع به وی است و عقاب و عفو از اوست» (مولانا، ۱۳۸۴: ۷۹).

و از مقالات: «آن همه مرغان به خدمت سیمرغ رفتند. هفت دریا در راه پیش آمد. بعضی از سرما هلاک شدند و بعضی از بوی دریا فروافتادند. از آن همه، دو مرغ بماندند.

منی کردند که همه فرو رفتند، ما خواهیم رسیدن به سیمرخ. همین که سیمرخ را بدیدند، دو قطره خون از منقارشان فروچکید و جان بدادند. آخر این سیمرخ آن سوی کوه قاف ساکن است؛ اما پرواز او از آن سو خدای داند تا کجاست؟!» (شمس، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۱۳).

بسامد واژه "آخر"، به ترتیب معارف‌ها، بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود. در گفتار بهاولد و ترمذی، به ندرت یافت می‌شود؛ اما مشخصه سبکی دارد. در گفتار مولانا و شمس و ولد، بسامد بالایی پیدا می‌کند. چیزی که در محاورات عامه مردم، هنوز جای پای آن را می‌توان دید. بیش‌تر به صورت "آخه" به معنای آخر، به کار می‌رود؛ اما از متون نوشتاری جز موارد استثنا، رخت بسته است. به همین سیاق است واژه‌های "که"، "چندان"، "چو"، "البته"، "این"، "آن"، "و"، "را"، "پس" و "الا" در حوزه کاربرد واژگانی و در حوزه‌های دیگر، آوردن پاره‌ای از جمله‌های عربی (خواه قرآن، خواه حدیث و خواه جز آن دو) در آغاز و به شرح و بسط آن پرداختن، آوردن پاره‌ای عبارت عربی در میان جمله، برای تأیید گفتار، آوردن پاره‌ای عربی در آخر، برای اثبات مدعا، آوردن عبارت دلخواه و آن را به پاره‌ای از جمله عربی پیوند دادن، از شعر آغاز کردن و به شعر ختم کردن و... از خصوصیات مشترکی است که با چشم‌پوشی از برخی نوسانات، می‌توان آن‌ها را به سبک دوره، اختصاص داد. مابقی واژه‌ها و عبارات، جز فعل‌ها که یا به شکل خاص استمراری می‌آیند یا با صرف استم، استی، است، همراهند، یا با وندهای آغازین مثل فرو، فرا، فراز و... می‌آیند، نیز جزو شاخصه سبکی مشترک متون یاد شده است که باز ممکن است در یکی از متون، وفور یا کاستی داشته باشد؛ منتها در گفتار شمس، گاهی برخی از همین نمونه‌ها، حالتی ویژه پیدا می‌کنند که ما در دسته دوم (نزدیک شدن خصوصیت سبکی دوره به سبک فردی) از آن سخن خواهیم گفت.

دسته دوم

بہتر است نمونه‌ها را از همان مواردی برگزینیم که در دسته نخست از آن‌ها یاد کردیم. یکی از آن ویژگی‌ها، کاربرد واژه "الاً" است. این واژه، در تمام متون یادشده، کم و بیش دیده می‌شود؛ اما چنین نیست که در همه متن‌های عرفانی و جز عرفانی سده هفتم و هشتم، آن هم به گونه شاخصه سبکی وجود داشته باشد. مثلاً در کشف‌المحجوب هجویری دیده نمی‌شود. در آثار عین‌القیضات، نیست. در تذکره‌الاولیا، نیست. در شرح شطحیات نیست. منظور این است که این قید غریب را در سلسله آثار صوفیان نمی‌توان دنبال کرد و چنین تصور کرد که سنت زبانی صوفیانه بوده است. حتی در آثار مناقیبیان پس از مولانا، مثل رساله فریدون سپه‌سالار و مناقب‌العارفین افلاکی، این سنت تداوم نیافته است؛ در حالی که در زبان سلطان‌ولد، آن هم به طور مکرر دیده می‌شود. ملک‌الشعراى بهار هم که به بسیاری از ویژگی‌های زبانی متن‌های نثر دوره‌های مختلف، اشاره می‌کند، سخنی از این واژه و کاربردهای استثنایی‌اش نیاورده است. اما چنان‌که گفتیم در فیه مافیه، معارف ترمذی، معارف بهاولد و متن مقالات، سنت سبکی است و در گفتار شمس، به شیوه و سبکی نسبتاً فردی، نزدیک می‌شود. برای جلوگیری از اطاله سخن، از نمونه‌های متون دیگر، حتی المقدور پرهیز می‌کنیم و به موارد بیش‌تری از شمس می‌پردازیم:

«من خود می‌دانستم که تو ماهی را نمی‌دانی؛ الاً اکنون که نشان دادی، چیزی دیگر معلوم شد که تو گاو را از اشتر نمی‌دانی» (همان: ۷۷). در نمونه بالا، به نظر می‌رسد که الاً به معنای "اما" باشد؛ یعنی ما می‌توانیم جای آن را با واژه "اما" عوض کنیم و با این تغییر، جمله را بخوانیم و بفهمیم؛ با این حال نمی‌توان هم به ضرس قاطع گفت که جایگزینش در زبان امروز ما، تنها اما است و جز این نیست. مثلاً با جایگزینی این عبارت‌ها: "بجز"، "ولی"، "در این حال" و... نیز می‌توان جمله را مسامحتاً خواند. حتی می‌توان گفت با

حذف الّا اتفاق خاصی برای معنای جمله نمی‌افتد و باید عبارت الّا را یکی از آن طرف‌های سرویس‌دهنده زبانی تلقی کنیم؛ از سویی، الّهای متن مقالات، همه برابر این اما و اگرها نیستند؛ اگرچه بسیاری از آن‌ها قابل تعویض با همین قید "اما"ی امروزی در زبان ما هستند. به عنوان مثال، در این نمونه که از معارف ترمذی نقل می‌شود، می‌توان را با اما جابه‌جا کرد: «جاهل بودن دیگر است و خود را جاهل دانستن دیگر؛ الّا پیش شیخ، مرده باید بودن» (محقق ترمذی، ۱۳۳۹: ۶۰).

چنان که می‌دانیم، پاره قابل توجهی از متن مقالات، به زبان عربی است؛ منتها عربی متن مقالات، هم مثل زبان فارسیش، خصوصیات غریبی دارد که بحث آن، در این جا و در حیطة ملاحظه ما نمی‌گنجد؛ اما بد نیست به یکی از این "الّها" در متن عربی توجه کنیم که خود شمس آن را ترجمه کرده است: «کلامی ان الخرقه لاترد و لو انها الف جوهر ویکون مغبون» (همان: ۳۴۶) و ترجمه آن از متن مقالات: «نزدیک ما آن است که خرقة‌ای که انداختند به وقت سماع، آن را رجوع نباشد، اگرچه هزار جوهر ارزد و اگر نه در آن سماع و در آن حال مغبون بوده است. چنین شود: که من پنداشتم که آن ذوق بدین خرقة می‌ارزید، دادم؛ اکنون چون وادیدم مغبونم، نمی‌ارزد» (همان: ۱۰۸). جز شرح اضافی که از "چنین شود" آغاز می‌شود؛ مابقی متن، ترجمه‌اش تقریباً تحت‌اللفظی است. چنان که دیده می‌شود، در برابر "الّا"، "و اگر نه" گذاشته است؛ در حالی که در بسیاری از کاربردهای متن مقالات، این برابر نهاد خود شمس یا گوینده مقالات را نمی‌توان نهاد. نمونه آشکارش، همان جمله بالاست که با عبارت: "من خود می‌دانستم"، آغاز می‌شود. استاد همایی در کتاب ولدنامه، آن‌جا که به معانی لغات کتاب، پرداخته، ذیل "الّا" آورده است: «به معنای "لیکن" و "اما" و "جز این‌که" و "مگر این‌که" در مورد خاص در نثرهای این کتاب و دیگر نثرهای قرن هفتم مانند فیه مافیه و مرزبان‌نامه بسیارست» (ولدنامه، ۹۷: ۱۳۲۴). از قضا در کتاب مرزبان‌نامه، "الّا" در معانی و کاربردهایی که ذکر شد، نه تنها بسامد سبکی ندارد؛

بلکه با ذره‌بین هم نمی‌توان از آن خبری جست؛ اما در فیه مافیه، چنان‌که اشاره شد و به سبب در یک نحله بودن کتاب با معارف دیگر؛ البته وجود دارد. به هر حال یکی از آن کتاب‌های خاص، مقالات شمس است که آن روز از دسترس استاد همایی، دور بوده است. در این کتاب، ما با الّهای روبه‌رو می‌شویم که نمی‌دانیم کدام یک از معناهای پیش‌نهادی استاد همایی را در برابر آن بگذاریم تا به یک نتیجه‌معنایی دست پیدا کنیم. به نمونه‌های زیر توجه کنیم:

۱. «گفت اکنون این نکوهیدن تو او را چه سود دارد؛ الّا به کلمه حق سر او برداری»

(شمس، ۱۳۸۵. ج ۱: ۹۵).

۲. «اگرچه او را آن سری تأییدی بود؛ الّا آخر مرکب بر او حق ثابت کرده است. ما را

هیچ طمعی جایی نبود؛ الّا نیاز نیازمند. انما الصدقات للفقراء؛ الّا نیاز. صورت تنها

نی؛ صورت و معنا» (همان: ۱۰۰).

۳. «در حلب بودم. به دعای مولانا مشغول بودم. صد دعا می‌کردم و چیزهای مهرانگیز

پیش خاطر می‌آوردم و هیچ چیز که مهر را سرد کند بر خاطر نمی‌آوردم؛ الّا آمدن هیچ

عزم نداشتم» (همان: ۱۱۸).

۴. «طعام‌ها بساخت. از پگه نظر کرد، همه چیزها حاضر بود؛ الّا آب کم بود» (همان:

۱۰۲).

۵. «از این اگر بمانی هر حرامی تو را زبون کند؛ الّا از آن سو نتواند هر حرامی با تو

درآویختن» (همان: ۱۰۶).

نمونه‌ها در متن مقالات بسیارست. نیازی به جست‌وجو نیست و در هر پاراگراف،

دیده می‌شود. گاه در یک پاره کوتاه، چنان‌که در شماره ۲ آوردیم، حتی به چهار فقره

می‌رسد که می‌توان آن را با این بسامد، نمونه‌ای از غربت سبکی و سبک فردی گفتار

شمس یا متن مقالات، به شمار آورد. از سویی معناهایی که می‌توان در برابر الّهای بالا

گذاشت، از دایره معانی استاد همایی فراتر می‌رود و می‌توان هم به استناد سخن او، متن مقالات را متن خاص تلقی کرد. در نمونه نخست، اگر الّا برابر قید پرسش "جز این است که؟" قرار گیرد، باید در ویرایش موحد نیز تردید کرد. این معنا امروز هم در زبان فارسی، خصوصاً در محاورات معمول است. در نمونه دوم، چهار الّا آمده که اولی، برابر "اما"، با این حال" و نظیر آن. الّای دوم، برابری تقریبی با "جز" و "به جز"، الّای سوم، یا باید نزدیک به مورد دوم باشد؛ یا معنایی غریب‌تر. الّای چهارم، به نظر می‌رسد به معنای "بلکه" باشد. در شماره ۳، معنایی نزدیک به "جز"، در شماره ۴ و ۵، به معنای "اما"، می‌تواند باشد. غربتی که در واژه "الّا" ملاحظه شد و ما به کاربرد آن را در متن مقالات، فراروی به سوی سبک شخصی خواندیم، در برخی دیگر از عبارات یادشده در دسته نخست نیز مشاهده می‌شود. مثلاً آوردن عبارتی عربی در آغاز یا پایان جمله، چنان که گفتیم، به سبک دوره نزدیک است؛ اما وقتی به همه موارد این چنینی در مقالات توجه ویژه شود، اختلاف سبک و عدول او از سبک و ایجاد نوعی "دیسکورس گرامری" او با سبک دوره مشاهده می‌شود.

دسته سوم

سخن اصلی این مقاله، به طور دقیق‌تر از همین مبحث آغاز می‌شود. اما چنان که ما به سبب ضیق مقال، نتوانستیم در دو مورد بالا، به همه شواهدمان که در بحث سبک‌شناسی مقالات، گردآوری کرده بودیم روی کنیم؛ مسلماً در این جا هم نخواهیم توانست به همه موارد مربوط به سبک ویژه و شاخصه فردی متن مقالات بپردازیم. ما در این جا با یک مقاله علمی سر و کار داریم و می‌خواهیم توجه مخاطبانمان را به تفاوت چشم‌گیر سبک مقالات، با دیگر نمونه‌های کتاب‌های هم‌ارز و هم‌تراز، عطف دهیم و امیدواریم، بتوانیم ذیل مدخل‌هایی دیگر و در مقالاتی دیگر، بحث سبک‌شناسی مقالات را به سرانجامی

برسانیم. بنابراین به صورتی گذرا به مهم‌ترین شاخصه‌های سبک فردی یا مخصوص مقالات اشاره خواهیم کرد و حتی‌المقدور با بیان نمونه‌هایی به اثبات مدعا خواهیم پرداخت.

جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن، از شگردهای داستان‌نویسی نوینی است که اخیراً مورد توجه بسیاری از منتقدان و داستان‌نویسان قرار گرفته است. منتقدان، این جریان را به پیدایش مکتب سوررئالیسم در سده بیستم پیوند می‌زنند. جریانی که سابقه‌اش در غرب، در آثار ساموئل ریچاردسون، ویلیام جیمز، هنری جیمز، جیمز جویس، ویلیام فاکنر و ویرجینیا ولف قابل رؤیت است و در ایران گویی با برخی از داستان‌های صادق هدایت، مثل سه قطره خون، زنده به گور و در پاره‌ای از شاهکار جهانی او بوف کور آغاز می‌شود و در رمان‌های شازده احتجاب، اثر گلشیری و دل‌دادگی نوشته شهریار مندنی‌پور، ادامه می‌یابد. در این جریان، قید و بند زمان و مکان برداشته می‌شود. رؤیا و کابوس با واقعیت در هم می‌آمیزد، زبان حالتی وحشی و غیرمعمول به خود می‌گیرد. نمادها و تصاویر ذهنی و عینی در هم می‌آمیزد و این وظیفه خواننده است که وقایع داستان را به گونه‌ای منظم کند که قابل درک باشد. چنان که گفته‌اند، در جریان سیال ذهن، برخلاف گفتارهای دیگر که با زاویه دید دانای کل روایت شده‌اند، از سیلان نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن شخصیت داستان استفاده می‌شود. لایه‌های پیش از گفتار ذهن قهرمان داستان، بی‌هیچ ملاحظه و نظم، بدون رعایت نحو و دستور زبان، بر روی کاغذ می‌آیند. بر عهده خواننده است که از این گرداب بی‌نظمی، نظمی بنا کند (رک. مقبولی اقبالی، ۱۳۸۴: ۷۹)؛ اما جریانی که ما در گفتار مقالات، می‌خواهیم از آن به‌عنوان جریان سیال ذهن یاد کنیم، البته با آنچه گفته شد، تفاوت‌هایی دارد. در مقالات شمس، به آن سیاقی که منتقدان داستان، ویژگی‌هایی برای

جریان سیال ذهن در نظر می‌گیرند؛ شاید ما نمونه‌های مطابقی نیابیم. به عنوان مثال، در این جا ما اولاً با داستان به آن شکلی که در نظر منتقدان غربی ست، سر و کار نداریم. ثانیاً وقتی با داستان سر و کار نداریم، با قهرمان و شخصیت هم به گونه‌ای که در ذهن منتقدان داستان است، روبه‌رو نیستیم؛ با این حال اگر روح جریان سیال ذهن نوعی دخالت ذهنی و دخالت غریب‌گوینده است که خواه از زبان شخصیت‌ها و خواه از زبان خویش، بیان می‌شود و این جریان، جریان خطی و زمانی حکایت را می‌شکند و به کلام حالتی ارتجاعی و بازگشتی می‌دهد، اگر نحو زبان به هم می‌ریزد و سند گفتار گم می‌شود، اگر زبان تا آن حد پریشان می‌شود که نتوان مقصودی روشن از آن یافت، می‌توان این خاصیت گفتار را در سبک مقالات یافت. در حقیقت می‌توان از نوعی جریان سیال ذهن سخن گفت که نظیرش را ما گاه در داستان‌های مثنوی نیز می‌بینیم. در این جریان‌ها که بیش‌تر در قالب گفت‌وگو صورت می‌گیرد، گوینده از خویش به در می‌آید. در قالب شخصیت‌هایی می‌رود که خود ساخته است. برای راوی که خودش باشد، مدعی‌ای می‌تراشد و با او محاجّه می‌کند. مثلاً میان ابراهیم و خدا باب گفت‌وگو باز می‌کند:

«گفت: سبقت رحمتی غضبی. ابراهیم گفت: چون سبق معلوم است، آزمایش چه حاجت است؟ گفت: نی! البته الاّ معامله. گفت: بسم‌الله» (شمس، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۰۹).

این نمونه، شاید ساده‌ترین نمونه جریان سیال ذهن در مقالات باشد، بدان گونه که در تعریف بالا آمد. قایل گفت اول، خداست. قایل گفت دوم، ابراهیم؛ منتها، این عبارت که ابراهیم چنان محاجه‌ای با خدا کرده باشد، نه در قرآن آمده و نه در حدیث مشهور. حدیث "سبقت رحمتی غضبی"، انتسابی به داستان و جریان تاریخی و اسطوره‌ای ابراهیم ندارد (رک. فروزانفر، ۱۳۷۰: ۲۶ و ۱۵۲)؛ اما با حوادث ذهن‌گوینده و حوادثی که در قرآن و حدیث و اسرائیلیات درباره ابراهیم آمده، هم پیوندی تأویلی تواند داشت. گوینده در میراث فرهنگی و عقیدتی خویش، به حدیث "سبقت" برمی‌خورد. آن را بر زبان می‌آورد،

ناخودآگاه چیزی از این سخن، او را به سوی حادثه‌هایی می‌برد که دربارهٔ حضرت ابراهیم در انبارۀ ذهنی خویش دارد. به عنوان مثال، اصل ماجرای قربانی کردن ابراهیم، ممکن است حاصلش چنان پنداری در ذهن گوینده ایجاد کرده باشد که غضب پدر نسبت به پسر خوانده شود. بعد که از جانب حق، قوچی فرستاده می‌شود؛ گویی گویندهٔ سخن، این حادثه را رحمت حق تلقی می‌کند و همین است که میان حدیث فوق و حکایت ابراهیم، ارتباط برقرار می‌کند. این ارتباطات اگر درست باشد، تنها در حادثه‌های ذهنی توجیه‌شدنی است. سپس از آن حدیث و حکایت هم عبور می‌کند و به چیزهای دیگر می‌پردازد که بی‌ربط به سرگذشت حضرت ابراهیم نیست. مثلاً آزمایش ابراهیم و گفت‌وگوی او با ماه و خورشید، یا شکستن بت‌ها و عمل او با نمرود و ماجرای او در آتش و گلستان شدن آتش، همه با این عبارت "معامله و بسم‌الله"، پیوند می‌تواند داشته باشد. کسی که این عبارت متن مقالات را بخواند، نه می‌تواند بگوید ربط سخن با حادثه‌های زندگی ابراهیم مستقیم است، نه بگوید نیست.

در جریان سیال ذهن، همان‌طور که مرز زمان و مکان شکسته می‌شود؛ مرز منطق مکالمه نیز به هم می‌ریزد. به هر حال، این‌ها افکار و ذهنیات گویندهٔ مقالات است که به سبک و سیاق خویش، هم شخصیت‌آفرینی می‌کند، هم تمزیج شخصیت و هم آفرینش دیالوگ؛ اما جریان سیال ذهن در متن مقالات، به این سادگی هم تمام نمی‌شود. به این مورد توجه کنیم:

«سلطان گفت ایاز را که [ای سلطان! بگیر گوهر را! نه!] ای بنده بگیر! [در زیر آن بنده گفتن، هزار سلطان بیش بود. او را هزار بار خوش تر آید تا مخفی باشد. اگرش سلطان گوید برنجد که برو! مرا در من یزید انداختی!] گوهر را بگیرت. گفت خوب هست؟ گفت خوب است [بر آن هیچ زیادت نکرد]. لطیف هست؟ لطیف است والله! [بر آن هیچ زیادت نکرد]. گفت بشکن! [او خود پیشین خواب دیده بود و دو سنگ با خود آورده و در آستین

نهان کرده] بزد گوهر را خشخاش کرد» (همان: ۸۸).

کروشه‌های موجود در متن را ما اضافه کرده‌ایم. متن داخل کروشه از مقالات است. متن روایت، اگر بدون دخالت‌های ذهنی بیان شود، بدین روال باید گفته شود: «سلطان گفت ایاز را که ای بنده بگیر! گوهر را بگیرت. گفت خوب هست؟ گفت خوب است. لطیف هست؟ لطیف است والله. گفت بشکن! بزد گوهر را خشخاش کرد». این روایت، در مجموع، حدود نود واژه دارد. از این تعداد، تنها سی واژه آن در روایت اصلی آمده است؛ یعنی حدود شصت درصد متن به همان جریان سیال ذهن مربوط است. روایت گوهرشکستن ایاز، جز در متن مقالات، در متون عرفانی دیگر نیز آمده است. به عنوان مثال، در مصیبت‌نامه عطار، بخشی از داستان چنین روایت شده است:

گفت فرمان‌بردن این شه مرا برتر از ماهی بود تامه مرا
توبه سوی جام می‌کردی نگاه لیک من از جان به سوی قول شاه
بنده آن بهتر که بر فرمان رود جام چه بود چون سخن در جان رود
(عطار، ۱۳۸۶: ۳۸۶)

در این جا نیز سراسر سخن، روایت محض نیست، دیالوگ هست و مونولوگ؛ منتها در حد شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. گوینده و پردازنده، جریان سخن را به دست نمی‌گیرد، در جریان سخن دخالت نمی‌کند؛ اگر هم سخنی بگوید، در حد نتیجه‌گیری از داستان و مربوط به حکمت حکایت می‌شود. در اصطلاح خاص داستان‌نویسی، روای، دانای کل است. در بیت‌های بالا، "گفت" از سوی شاعر گفته شده است. نقل قول "فرمان‌بردن این شه..." از ایاز است. ایاز هم این جا لابد با خودش سخن می‌گوید و در اصطلاح نقد داستان‌نویسی، شخصیت اصلی داستان است که هم در ظاهر و هم در باطن با خود گفت‌وگو دارد، راوی نیست. بیت سوم، سخن راوی یا شاعر است که از گفت‌وگوی درونی و برونی ایاز نتیجه حکمی می‌گیرد و داستان را برای بیان آن نقل می‌کند؛ اما در روایت

شمس، این خود گوینده است که دست به پرداخت یک جریان فرعی می‌زند.

باری این شاخصه در متن مقالات نمونه‌های بسیار دارد. ما در جایی دیگر به طور مستقل به مبحث جریان سیال ذهن در متن مقالات پرداخته‌ایم، در این جا به آوردن نمونه‌ای دیگر این مبحث را به سر خواهیم برد:

«این پیر نه فقیه مدرسه است نه هیچ حجره‌ای را قفل بر نهاده است. [ای! هی! ترا چه می‌گویند؟ این حجره را چرا قفل کرده‌ای؟ تو این جا فقیه نیستی! ای! هی! تو را می‌گویم! از شهرت بیرون کردند، چرا باز آمدی؟ هی! جواب نمی‌گویی؟ تو را می‌گویم! چت می‌گویند شمس! چه؟ تو را می‌گویم!] من خاموش برخاستم» (شمس، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۵۱).

جمله بالا نیز آمیخته به همان جریان سیال ذهن است. اصل جمله، پاسخ شمس به معترضانی است که گفته‌اند شمس تبریزی، فقیه نیست (چون کارهایش در قونیه به فقها نمی‌خورد) و تاجر هم نیست (و بیهوده بر در حجره قفلی بزرگ نهاده تا بفریبد مردم را که یعنی تاجر م)؛ لذا اصل سخن پاسخ به اعتراض مردم است که: "این پیر نه فقیه مدرسه است، نه هیچ حجره‌ای را قفل بر نهاده است". در این جا سخن تمام است؛ اما آتش درون گوینده شعله‌ور است. نمی‌تواند خاموش بماند. با خود سخن می‌گوید و توهین‌ها و حرمت‌شکنی‌ها را دوباره گویی می‌کند و به شأن و مرتبه خویش بازمی‌گردد؛ از سویی در عین حال که دارد با خودش سخن می‌گوید، باز برمی‌گردد و سخن معترضان را ذکر می‌کند که: "تو را می‌گویم!". این جاست که می‌گوید: "من خاموش برخاستم!" و ما می‌دانیم که این جمله بازپسین، ربطی به جمله آغازین ندارد. متعلق به همان جمله‌های جریان سیال ذهن است؛ منتها باید آن را نتیجه جمله‌ای محذوف قلمداد کرد. جمله‌ای نزدیک به این جمله‌ها: "وقتی مشتت غوغایی را دیدم"، "وقتی محلی برای ماندن نیافتم"، "وقتی دیدم جغدان کور نمی‌توانند محلت و مکانت بازی چون من را دریابند"؛ به ناچار شهر را ترک کردم. بنابراین ما همین جمله اخیر را نیز در مجموعه جریان سیال ذهن به شمار می‌آوریم.

در این اندازه‌گیری نیز غلبه با واژه‌ها، عبارات، بندها و جمله‌های جریان سیال ذهن است. از حدود پنجاه واژه موجود در کل عبارت، سیزده واژه متعلق به آن چیزی است که بیرون از جریان سیال ذهن گوینده می‌گذشته است؛ یعنی باز چیزی نزدیک به شصت و پنج درصد واژه‌ها و این بسامد خود نشان از شیوه غریب سبک گفتار مقالات شمس است.

نمود حرکتی زبان

منظور از نمود حرکتی زبان، به تعبیر ما، اشاره به یکی دیگر از امکانات زبانی برای بازنمایی مقاصد ذهنی و پیامی است. با این‌که زبان‌شناسان از درجه اهمیت این نمود آگاهی دارند و در برخی از مباحث خود از آن یاد کرده‌اند، با این حال، درخصوص کاربرد و اهمیت آن در گستره ادبیات، کم‌تر مطلب قابل توجهی می‌توان یافت. آنچه در غرب اخیراً توجه بیش‌تری بدان شده است، چیزی معادل زبان بدن (Body Language) است که آن هم در حوزه دانش‌های دیگر، مورد ارزیابی قرار گرفته است. آلن پیز، زبان بدن را متعلق به دانش جامعه‌شناسی جدید و جامعه‌شناسی غیرکلامی می‌داند (رک. پیز، ۱۳۸۸: ۱). سببش هم این است که تماشای رفتار مردم و دیدن تفاوت‌ها، اصولاً کار جامعه‌شناس است. جامعه‌شناسی که در پی تصرف و تغییر جامعه نیست، می‌خواهد ببیند، توصیف کند، ثبت و ضبط کند، عبرت بگیرد و لذت ببرد. لذا از آن‌جا که انتقال پیام‌های صادر شده از اعضای بدن، از طریق زبان، جریان پیدا نمی‌کند، طبیعی است که در طبقه‌بندی برخی از دانشمندان غربی، یک رفتار زبانی هم به شمار نیامده است؛ در حالی که می‌توان با تمایز آنچه امروز در غرب به نام "بادی‌لنگویج" شهرت دارد و آنچه مورد توجه این مقال است، تفاوت قایل شد و با بیان همان عبارت "نمود حرکتی زبان"، آن را توصیف کرد. آنچه در این خصوص، در غرب و در دانش‌های روان‌شناسی و جامعه‌شناسی رواج دارد، بیانگر حرکاتی شناخته شده از اعضای بدن است که تحت

عنوان "کاربردهای کدگذاری شده" شناخته می‌گردد. به عنوان مثال، گفته‌اند، گرفتن لاله گوش هنگام سخنرانی، نشان از ایجاد تمرکز و یا فراموشی مطلب دارد. هم‌چنین گرفتن دماغ با دو انگشت شست و سبابه، دال بر پریشان‌گویی و حتی دروغ‌گویی گوینده است (رک. فیاضی، ۱۳۸۶: ۱۶۵). یا کسی که در حین سخنرانی مدام انگشت سبابه‌اش را تکان می‌دهد، احساس ناخوشایندی را در مخاطبانش برمی‌انگیزد (رک. بارسلمان، ۱۳۸۳: ۸).

سابقه پیام‌رسانی زبانی به واسطه حرکت‌های اعضای بدن، در متون فارسی، طی تحقیقی جداگانه، تاکنون، مورد جست‌وجو قرار نگرفته است. نخستین بار نگارنده، در سال ۱۳۸۶، طی سخنرانی در دانشگاه بوعلی‌سینا، به شواهد بسیار آن در برخی از متن‌های عرفانی اشاره کرد. کاری که به زودی در مجله پژوهش‌های ادبی آن دانشگاه، به چاپ خواهد رسید. در میان استقصای به عمل آمده، قدیم‌ترین نمونه‌ها، تاکنون در برخی از آثار عطار دیده شده است؛ منتها نه بدان صورتی که در متن مقالات، به حوزه سبک فردی ارتقاء یابد. این ویژگی در متن مقالات، جزو برجسته‌ترین شاخصه‌های سبکی و بیانی است که به صورتی غریب و مکرر دیده می‌شود. این شاخصه، به نظر ما هم از زبان شمس تبریزی، به گونه‌ای محدود به زبان مولانا راه می‌یابد. اینک با بیان نمونه‌هایی از این حرکت زبانی، به شرح و بسط آن بیش‌تر خواهیم پرداخت:

«سی چهل روز که هنوز مراهق (نزدیک به بلوغ) بودم، بالغ نبودم، از این عشق (عشق به حقیقت)، آرزوی طعام نبودی و اگر سخن طعام گفتندی، من هم چنین (-) کردم به دست و سر بازکشیدمی» (شمس، ۱۳۸۵، ج ۲: ۷۹).

چنان که مشاهده می‌شود، ما باید در مابه‌ازای آن خطوط تیره در میان پرائنز، حرکتی را تصور کنیم. این حرکت هم در این جا بر ما معلوم است. شمس دستش را به علامت نه و نمی‌خواهم، حرکت داده است. در جایی دیگر می‌گوید:

«ناگاه دیدم که از سینه شمعی، روشنایی، هم چون آفتاب از این سینه من! سر برکرد. من

سر هم‌چنین (- -) می‌کردم. شیخ چون دید که دستارم افتاده، دستار خود فروگرفت» (همان: ۵۲).

سر هم‌چنین کردن، نشان از این دارد که گوینده، برای مخاطبش حرکت سر را نشان داده است. این حرکت هم به نظر من، یک نوع حرکت چرخشی از سر مستی و شور است که باید در سماع رخ داده باشد. شیخی که شمس از او سخن می‌گوید، ناشناس است؛ اما مهم نیست. هر که بوده، وقتی دیده از مستی و چرخش شمس، دستارش افتاده، دستار خویش را گرفته است. این نکته یادآور سخن مولانا است در غزلیات، آن‌جا که می‌گوید:

ای سرده صد سودا دستار چنین (- -) می‌کن
خوب است همین شیوه، ای دوست همین می‌کن
فرمان‌ده خوبانی ابرو چو بجنابانی
این‌بنده تو را گوید آن می‌کن و این می‌کن
(مولانا، ۱۳۶۶، ج ۲: ۲۱۲)

به نظر می‌رسد، همان اتفاقی که برای دستار شمس در آن نقل قول، افتاده بود، این‌جا برای دستار مولانا هم افتاده باشد. منتها مولانا خود از سر شور و مستی، دستارش را به هم زولیده است. مولانا نیز هم‌چون شمس، در حال پای‌کوبی بوده است. دستار هم‌نشان تعلیم و اُبّهت مدرسی است؛ اما در مقام رقص عرفانی، دستار چه ارزی دارد؟ شمس هم کنایتاً و تعریضاً در آن جمله می‌خواهد بگوید که شیخ هنوز در عالم صحو و هوشیاری بود و نمی‌توانست ترک تعلق کند. کسی که ترک تعلق کند، حواسش به دستار، که هیچ، به سرش نیز نخواهد بود. مولانا ظاهراً زیر همین نفوذ معنوی است که خود دستار را که نشانهٔ فقاقت و مکتب و تعلیم و تدریس و تذکیرست، آشفته می‌سازد و رشتهٔ صاف و هموار آن را چروکیده می‌کند تا دیگران هم از او یاد بگیرند. نمونه‌ای دیگر:

«این انبان سیم پیش تو نیست. یکی پیش هم‌چو منی دست هم‌چنین (- -) کند و من رو اندازد. از مردی و مروت که او را دست تهی بازگردانم؟ این چندین خلق دست‌ها هم‌چنین (- -) کرده او روا دارد که این همه دست‌ها خالی و تهی بازگردند؟ گفت باید که

هم‌چنین (- -) در دست خود می‌نگرد، اگر رحمت ببندد بدانند که قبول کرد و رحمت کرد و اگر نبیند داند که مستجاب نشد چگونه رحمت باشد که آن را نمی‌بیند و هیچ اثری ندارد. پیش هم‌چو تویی دست هم‌چنین (- -) کند. رحمتی کنی‌اش که نبیند و هیچ اثر ندارد» (شمس، ۱۳۸۵. ج ۱: ۳۶۵).

چنان که مشاهده می‌شود، آنچه در پرائنتر نخست، نشان داده شده است، نشان حرکتی است که از گوینده سر زده است. دستش را کفچه کرده که یعنی بده در راه خدا! در پرائنتر دوم، چیزی دیگر است. گوینده به دست‌های در حال قنوت خلق اشاره می‌کند و منظور از او، خداست. در پرائنتر سوم، دست کفچه نیست؛ بلکه صاف است که پاکی و صداقت را نشان می‌دهد. در پرائنتر چهارم، باز نشان دادن دست در حال کفچه و کدیگی است. چنان که مشاهده می‌شود، در یک عبارت کوتاه، چهار بار نشان حرکت اعضا آمده است. نشان سبکی و بارز این حرکت‌ها هم‌چنان که مشاهده می‌شود، هم‌چنین و هم‌چنان و چنین و چنان است. گاه نیز وجود "که" برای تفسیر حرکت لازم بوده است، چنان‌که در این بیت مولانا دیده می‌شود:

سر چنین کرد (- -) او که نه روای فلان اشتهایم نیست هستم ناتوان
(مولانا، ۱۳۸۲: ۷۶۰)

این بیت را مولانا از زبان آهوئی بیان می‌کند که خران اصرار دارند او گاه بخورد. آهو، سر چنین (- -) می‌کند؛ یعنی سرش را به بالا پرتاب می‌کند که نه! "که" پس از حرکت گوینده، مفسر حرکت است؛ چون گوینده مطمئن نیست که مخاطبش آن حرکت را درک کرده است یا نه؛ البته چنان‌که در نمونه‌های متن شمس دیدیم، چنین هم نیست که همیشه در پس حرکت، "که" تفسیر آمده باشد:

سر چنین (- -) کردند، هین فرمان تو راست تف دل از سر چنین کردن (- -) بخاست
(همان: ب ۲۰۷۱)

و در مقالات شمس هم گاهی حضور "که" روشنگر معنای حرکت است:

«روز دیگر در نماز بودم. پدر و مادرش آمدند در پای من غلتیدند، هم‌چنین (-) که

شُکر تو چون گزاریم؟» (شمس، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۹۲) و نمونه بدون که:

«هر جا که رفتم می‌زدند. سخنی‌ام می‌گفتند به طعن و به زخم سیخم می‌زدند. هم‌چنین

(- -) هم‌چنین (-)» (همان: ۳۷۳). که به نظر می‌رسد در این جا گوینده با دست، دست به

خودزنی زده است. نمونه‌های نمودهای حرکتی در گفتار مقالات شمس بسیار است و ما

در این جا به همین اندازه بسنده می‌کنیم.

سکوت متن دلیل گفت‌وگوی متن

نمونه دیگری که تنها در متن مقالات، می‌توان از آن سراغ گرفت، سکوت یک سر

گفت‌وگوست که از سر دیگر گفت‌وگو، پاسخ گوینده فهمیده می‌شود. این نمونه البته در متن

مقالات، هم‌چون نمونه پیشین، بسامد بالایی ندارد؛ اما چون به متن مقالات منحصر است،

ما آن را جزو شاخصه‌های سبکی مقالات آوردیم:

«مولانا را به تو می‌سپارم. نگذاری که چیزی خورد! نه آن‌که به زور و تحکم؛ الا سری

فروآری که ای مولانا زاری می‌کنم جهت دفع مضرت! مشورت کنم با مولانا، اگر بگوید

برو، بروم. تو چه کنی؟ نویسی یا بیاسایی؟ یا به خانه روی؟ تا بدانم؟ چه؟ شادم به دوستی

تو که مرا چنین دوستی داد. زهی شادی شما! هریره می‌دانید کرد؟ الحمدالله دلم فارغ شد.

زهی بشارت من! زهی مژدگانی!» (شمس، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۶۲).

در نمونه‌های بالا، از جهات گوناگون، معلوم است که این گفتار، جز سخن شمس، یا

آنچه در مقالات شمس آمده است، از متن و گفتاری دیگر نمی‌تواند باشد. لحن سخن، به

شیوه محاوره است. کسی که گفتار شمس را ضبط کرده است، سعی کرده است تمام نکته‌ها

و زبر و زیر سخن او را انعکاس دهد؛ منتها از آن جا که هیچ شیوه شناخته شده‌ای برای ثبت

حرکات اعضای بدن نبوده است، متن در چنین جاهایی ساکت است. در برخی از نمونه‌های دیگر هم، ظاهراً به سبب آمیخته نشدن گفتار دیگران با گفتار شمس، آن هم به سبب تقدسی که برای سخن او قایل بوده‌اند، مؤلفان مقالات، از آوردن سخنان دیگران، پرهیز کرده‌اند. در نمونه بالا، ما شاهد متنی هستیم که بی تردید تنها به پرسش خاتمه نیافته است. در این متن گفت‌وگو صورت گرفته؛ اما یک سرگفتار، با حرکات چشم و ابرو و سر و دست یا پاسخ‌های احتمالی، باید انجام یافته باشد. اگر بخواهیم حکایت را بازسازی کنیم، با چیزی شبیه به این گفتار مواجه خواهیم بود: مولانا جلال‌الدین بیمار بوده است. شمس می‌خواسته بیرون برود و از سوئی خیالش راحت باشد که مولانا تنها و بی‌غذا نخواهد ماند. به کسانی که در اطراف او بوده‌اند، سفارش‌هایی می‌کند. کسانی که در این جا ناشناخته هستند و با قرآینی ممکن است نام‌هایی چون "کمال"، "حسام‌الدین" و "سلطان‌ولد" در آن زمره باشند. شمس به یکی می‌گوید که مواظب مولانا باشد، مبادا هوس کند و خودسر غذایی بخورد. تا این جا گفتاری که به ظاهر یک‌جانبه است، تمام می‌شود؛ اما در حقیقت شمس از پاسخ مثبت مخاطب خویش، خیالش راحت می‌شود؛ پس گفت‌وگویی در کار بوده است؛ چون طبیعت گفتار به ما می‌گوید که در چنین مواقعی، عکس‌العمل شنونده بایسته و باید حتمی باشد. سپس گفت‌وگوی دیگری آغاز می‌گردد. مخاطب این گفت‌وگو باز معلوم نیست کیست؛ اما گویی از شمس پرسیده است که کجا می‌خواهی بروی؟ یا چرا می‌خواهی بروی؟ یا دست کم پرسیده است تو خواهی رفت؟ که شمس به او پاسخ می‌دهد با مولانا مشورت می‌کنم، اگر بگوید برو، خواهم رفت. این دیالوگ دوم است که این جا تمام خواهد شد. دیالوگ سوم از این جا آغاز می‌شود که شمس رو به کسی دیگر می‌کند و می‌پرسد: تو چه کار خواهی کرد؟ آیا به نوشتن ادامه خواهی داد یا این جا را ترک خواهی کرد؟ پاسخ این مخاطب هم باز در متن نیست؛ اما می‌توان حدس زد که پاسخ این بوده است که من این جا خواهم ماند و به نوشتن ادامه

خواهم داد. وقتی شمس می‌شنود که او خواهد ماند و ادامه خواهد داد، شاد می‌شود و ماندن او را نوعی ایثار می‌داند که خارج از حد خود انجام وظیفه می‌کند. شاید هم بخشی از شادیش، به این سبب است که نمی‌خواهد اطراف مولانا را خلوت ببیند و مولانا احساس تنهایی کند. بعد شمس به فکر غذایی برای مولانا می‌افتد. از کسی که آن‌جا بوده یا همان کسانی که پیش‌تر مورد خطاب او بوده‌اند، می‌پرسد که آیا حریره درست کردن را بلد هستند یا نه؟ ما اصراری نداریم که مخاطبان شمس را در این گفتار، مختلف معرفی کنیم؛ نه! مهم این است که در این‌جا روند گفت‌وگو تغییر می‌کند و ما را با چند سکانس گفتاری مواجه می‌سازد. باری مخاطب این سخن آخر هم ظاهراً یا با سر یا با زبان، بلد بودن حریره درست کردن را به شمس گوشزد می‌کند. شمس این‌جا شادی‌اش به اوج می‌رسد. سفارش مراقبت را به سامان برده، خیالش از ادامه کار راحت شده، غذای بیمارش که مولانا باشد هم تأمین شده است. این است بازسازی همان پاره‌ای که تنها در سه سطر آمده بود.

جمله‌های معترضه و "که"

یکی دیگر از ویژگی‌های منحصر به فرد متن مقالات، وجود جمله‌هایی است که ما مسامحتاً آن‌ها را در این گزارش "معترضه" نامیده‌ایم. جمله‌هایی که نظیرش در متون کلاسیک بسیار کم است و اختصاص سبکی به گوینده مقالات دارد. این جمله‌ها را نباید به جمله‌های پیش از خود از نظر آهنگ جمله، مربوط دانست. این جمله‌ها همگی، آهنگی مستقل دارند و بیش‌تر با همراهی حرف تفسیر یا تأویل "که"، به کار می‌روند. ما در عباراتی که امروزه به کار می‌بریم، معمولاً از نظر نگارشی، پیش و پس از که، هیچ نشان سجاوندی نمی‌گذاریم. سببش هم این است که واژه "که" خود عامل پیوندساز و ارتباط‌دهنده میان جمله‌ها و شبه‌جمله‌ها باید باشد؛ اما در چنین جمله‌هایی، پیش از "که"

اگر نگوییم باید نقطه باشد؛ تردیدی نیست که به نقطه‌ویرگول نیاز دارد. چیزی که نشان درنگ و جداسازی طولانی‌تر از درنگ‌ویرگول است. نگذاشتن نقطه‌ویرگول و یا عدم استقلال آهنگ جمله، ممکن است مخاطب را در فهم و ارتباط جمله‌ها، سرگردان سازد؛ اما به عکس، گذاشتن نشانی مبنی بر جداساختن پاره‌های متن، یا قایل شدن درنگ برای آن‌ها، به فهم و ارتباط این‌گونه جمله‌ها در متن و حتی کلیت متن، مدد می‌رساند؛ البته در پاره‌ای از جمله‌ها شاید این معترضه‌ها ایجاد پیچیدگی نکنند؛ اما در همان بخشی که ایجاد مشکل می‌کنند، ضرورت برجستگی شاخصه این‌گونه جمله‌ها را فرادید می‌آورد. به هر حال یکی از خصوصیات این‌گونه جمله‌ها، که ما مسامحتاً آن‌ها را جمله‌های معترضه خواندیم، ایجاد گنگی و دشواری برای متن است. سببش هم این است که ممکن است کسی مرز آن‌ها را از جمله‌های اصلی‌تر متن تشخیص ندهد. برخی از این جمله‌ها از اصل متن طولانی‌ترند و گاه مخاطب به همین سبب از متن اصلی باز می‌ماند. نظیرش:

«اکنون گفت که دو حاجت دارم. یکی آن‌که مرا حلال کنی! گفتم: این سهل است، کردم. دیگر آن‌که زیر پهلو چیزی ندارم. پهلو درد می‌کند، اخلاصی می‌نماید؛ اگرچه بوی اخلاصش نمی‌آید تا از آن آب سیه برون نه آید، اخلاص نباشد. می‌خواهد که از آن آب سیه برون. چون نزدیک می‌آید که برون آید، به مخلص و مخرج می‌رسد. می‌زند آب بازش می‌برد. شب خواب دیدم روز، نماز پیشین شد و ظاهر نشد. آغاز کردم دشنام، دل خود را و خواب را و خیال را. حقیقت را و همه را؛ که مُردی! این چه بود؟» (همان: ۳۴۷).

معنا و مفهوم این پاره از متن مقالات را به‌زودی نمی‌توان دریافت. سببش هم این است که اولاً شمس، خواست شخص مراجعه‌کننده را با کنایه بیان می‌کند. "زیر پهلو کسی درد کردن و زیر پهلو چیزی نداشتن"، که در زبان ما و حتی فرهنگ کنایات ما، معهود نیست. ثانیاً میان خواست دوم او، جریانی از سیالیت ذهن وارد می‌شود که جمله را دچار پیریشانی کرده است. اگر بخواهیم جریان سیال ذهن را از متن جمله برداریم، می‌شود:

"اکنون گفت که دو حاجت دارم: یکی آن‌که مرا حلال کنی! گفتم: این سهل است، کردم. دیگر آن‌که زیر پهلوی چیزی ندارم. پهلوم درد می‌کند، شب خواب دیدم روز، نماز پیشین شد و ظاهر نشد. آغاز کردم دشنام. دل خود را و خواب را و خیال را. حقیقت را و همه را. که مُردی! این چه بود؟" ثالثاً "که" در این متن، نظیر هیچ‌کدام از که‌هایی نیست که در زبان امروز و دیروز فارسی، معهود است. خیام‌پور در کتاب دستور زبان فارسی از حدود یازده "که" سخن می‌گوید (رک. خیام‌پور، ۱۳۷۲: ۱۱۱) که هیچ‌کدام با مورد اشاره‌شده، مطابقت کاربردی ندارند. مقوله "که"، خودبه‌خود یکی از عامل‌های دشواری فهم و ارتباط متن‌های کلاسیک هست، چنان‌که امروز هم در ترجمه زبان‌های خارجی، یکی از عوامل مشکل‌زاست (رک. بهرامیان، ۱۳۸۸: ۳۰)؛ اما مقوله "که" در متن مقالات، از چنان اهمیتی برخوردار هست که بتوان مقاله‌ای جداگانه به آن اختصاص داد. باری تعبیر و تفسیر عبارت شمس، به نظر ما چنین است: کسی که از نزدیکان شمس و مولانا بوده است، نزد شمس می‌آید. او دو حاجت داشته است. یکی این‌که شمس او را حلال کند. شمس حلالش می‌کند. دیگر این‌که چون از معنویت خالی شده است، از شمس می‌خواهد هم‌تی بر او بگمارد؛ منتها این عبارت را شمس به صورت کنایه بیان می‌کند: زیر پهلوی چیزی ندارم؛ این عبارت کنایی، برای شمس و گوینده آن جمله روشن بوده است. برای ما به سختی روشن خواهد شد. منظور گوینده به احتمال این بوده است که از هوای بسط، بیرون آمده است و مدام در حال قبض به سر می‌برد. از شمس، کسی که روزی نسبت به او خوش‌بین نبوده و بعد فهمیده که اشتباه کرده و تقاضای نخستش هم حلالیت خواستن بوده است، اکنون آمده و از او هم‌ت می‌طلبد؛ منتها چه کسی چنین جمله‌ای را بیان می‌کند؟ کسی که کم و بیش درکی از مسائل عرفانی داشته باشد. به نظر شمس، در همین حد هم خیلی مهم است که کسی بفهمد که وجود او از معرفت خالی شده است. شمس می‌گوید اگر کسی به چنین درجتی برسد که بفهمد زیر پهلوی خالی است، در عالم شناخت و معرفت

رشدی کرده است. این اندیشه ذهنی، شمس را به عالم خیال می‌برد و او را وارد جریان سیال ذهن می‌سازد. گوینده با خود سخن می‌گوید. این جریان از عبارت: "اخلاصی" آغاز می‌شود و تا "بازش می‌برد"، ادامه می‌یابد. بعد می‌رود به سراغ ادامه خواسته دوم آن شخص. او خواب دیده است که هنگام نماز پیشین رسیده؛ اما روز (شاید هم خورشید)؛ طلوع نکرده. این خواب را قبضی برای خویش می‌داند. به همین سبب به خودش دشنام می‌دهد که لعنت به تو و خواب و خیال تو؛ پس شمس باید هم‌متی کند تا زیر پهلویش فربه گردد؛ منتها نکته‌ای در "که" پیش از دو جمله آخر است و آن این که تفسیر می‌کند سبب دشنام‌دادن آن شخص به خود را و تعبیر می‌کند که این نشان خالی شدن تو بود از ابعاد روحانی و معنوی؛ البته کاربرد این "که"ها در متون گذشته تا حدی معمول بوده است. "که"هایی که در کاربرد و معنا، انواع و اقسام دارند و محققان بدان‌ها پرداخته‌اند. مانند آنچه در تاریخ بیهقی در صدر این مقاله آمد و یا آنچه که در گلستان سعدی، نمونه‌هایش هست و نمونه بارز و برجسته‌اش در این عبارت دیده می‌شود:

«روزی تا به شب رفته بودیم و شبانگه به پای حصار خفته که دزد بی‌توفیق ابریق

رفیق برداشت که به طهارت می‌رود و به غارت می‌رفت» (سعدی، ۱۳۶۳: ۷۲).

در این جا "که" عمل دزد بی‌توفیق را تفسیر می‌کند و باز به عنوان مثال، در این متن

معارف نیز نمونه‌ایی از آن را می‌بینیم:

«لوح محفوظ است که من می‌بینم. در آن جا انبیا و اولیا، هر یکی را می‌شناسم. بعد از

احمد مرسل، بسیار اولیا بودند. هیچ‌کس را این مرتبه نبوده است که مولانا بهاء‌الدین را و

در این ریایی نیست؛ که اگر ریایی بودی، آخر آن‌ها را گفتمی که در این جهان‌اند» (محقق

ترمذی، ۱۳۳۹: ۲۱).

منتها میان آنچه در متون دیگر آمده است و آنچه در متن مقالات آمده و البته نمونه‌ای

که منظور ما در این گزارش است، اولاً تفاوت معنا و استعمال هست، ثانیاً در متن مقالات،

شاخصه سبکی پیدا می‌کند و بر سر جمله‌هایی می‌آید که به گونه‌ای معترض جمله‌های پیشین است. به این نمونه نیز توجه نمایید:

«گفت: از تو، قول (با ساکن) ما را بهست که معامله تو، بگو. گفتم: نی همان است؛ که می‌دانی، تا نزند سودش ندارد تو را مسلم شده است، تو را گویند» (همان: ۱۰۹).

این عبارت که بخشی از گفت‌وگوی گوینده مقالات با خداست، به سبب عدم آشنایی مصحح، با کاربرد همین "که"، چنین نقطه‌گذاری شده است: "گفت: از تو، قول (با ساکن) ما را بهست که معامله تو، بگو. گفتم: نی همان است. که می‌دانی، تا نزند سودش ندارد تو را مسلم شده است، تو را گویند." از این جمله، با این شیوه نقطه‌گذاری، به نظر من به هیچ روی به معنایی سراسر نمی‌توان رسید. نخست این‌که باید دانست جمله‌های معترضه هیچ وابستگی مفهومی به جمله‌های پیش و پس از خود ندارند، وابستگی آن‌ها، سیستمی است؛ پس باید در مرزی بیابند که این سر و آن سرشان درنگی بسیار طولانی و نزدیک به نقطه باشد. دیگر این‌که باید از شاخصه مهم جمله‌های مقالات که حذف باشد، مدد گرفت. در این جا شمس در محاجه خویش با خدا، از خدا می‌خواهد که چیزی به او بدهد. خدا با او سخن را به درازا می‌کشد. شمس از خواسته‌اش منصرف می‌شود. خدا رها نمی‌کند و می‌خواهد که شمس خواسته‌اش را بر زبان آورد. شمس از به زبان آوردن خواسته پرهیز می‌کند. خدا اصرار می‌ورزد که بگو! شمس می‌گوید تو خود می‌دانی، چرا می‌پرسی؟ خدا می‌گوید باید صریح بخواهی. از تو قول به است که (تا) معامله (عمل و نیت). شمس می‌گوید نیت و عمل از گفتار قوی‌تر است. خدا می‌گوید نه، باید آشکارا بگویی. این جاست که خدا می‌گوید قول تو بهتر است از عمل تو. شمس می‌گوید نه همان است که گفتم. خواست من برای تو مسلم است. جمله: "که می‌دانی تا نزند سودش ندارد"، معترضه‌ای است که در جریان سیال ذهن، وارد می‌شود. شمس در این جا به عنوان شخص ثالث وارد می‌شود؛ اگرچه خود او یک سوی ماجراست؛ اما لحظه‌ای از آن قالب بیرون می‌آید و نقش

میان پرده‌ای کوتاه را بازی می‌کند و به سرعت به کسوت پیشین، فرو می‌خزد. در این جمله معترضه، با مخاطبی نزدیک‌تر درگوشی می‌گوید: "البته تا شمس سخن نگوید، او دست‌بردار نیست، او (خدا) را که می‌شناسید، خواست خواست اوست!" بعد ادامه می‌دهد که باز برای تو مسلم شده است، تو قصد و نیت من را می‌دانی، کسانی هستند که خبرها را به گوش تو می‌رسانند. فهم این جمله بدین صورت که بیان شد، تنها به شناخت همان "که" بر سر جمله تا حدی مستقل معترضه وابسته است.

شاخصه‌های متن مقالات، به این چند نمونه که گفته شد، اختصاص ندارد. "گم‌بودگی نهاد برخی از جمله‌ها"، "تغییر مخاطب به صورتی ناگهانی"، "تغییر وجه فعل"، "پیوند جمله هم‌پایه بدون ربط هم‌پایه‌ساز"، "حذفی که مخصوص جمله‌های مقالات است"، "تقدیم و تأخیر جمله‌ها به صورتی نامعهود و هنجارشکنانه"، "اغراق"، "روایت‌گری"، "شیوه خاص نقطه‌گذاری"، "جنبه‌های ویژه تأویلی" و به طور کلی و به قول شفیع کدکنی: "بوطیقای خاص گرامری" (رک. عطار نیشابوری، ۱۳۸۴: ۸۸)، از شاخصه‌های برجسته سبکی متن مقالات است که آن را در میان متون دیگر، منحصربه‌فرد می‌سازد. برای تشریح و توصیف و تحلیل موارد دیگر، باید فرصت مناسب دیگری یافت.

نتیجه

چنان که می‌دانیم، هیچ متنی در خلاء به وجود نمی‌آید. متن‌های یک زبان، هر چند هم که هنجارشکنانه و غریب و شگفت‌انگیز باشند، باز هم از نوعی خصلت مکالمه با متن‌های دیگر و میان‌متنی برخوردار هستند. با این حال در مکتب سبک‌شناسی و نقد سبک‌گرایی، کم‌تر به مشابهات متن‌ها توجه می‌شود. سببش هم این است که متن با اسطقس زبان جاری و مفاهیم هژمونی‌شده رایج، گره خورده است و بریدن و گسستن یک‌باره آن از سنت نگارش، کاری ناشدنی و تنها در عالم پندار ممکن است. از همین رو،

متن مقالات شمس نیز، از جهاتی دنباله‌رو متن‌های دیگر و میراث مکتوب و غیرمکتوب دنیای خویش است؛ با این حال، متن مقالات، علی‌رغم مشترکات چشم‌گیری که از نظر زبان، بیان و مفاهیم با متن‌های پیش، معاصر و پس از خود دارد، از جهاتی که حد و حدوش برای منتقد سبک‌شناس قابل تحمل و تأمل است، با متن‌های نظیر خود و یا دوران خود، تفاوت‌هایی چشم‌گیر نیز دارد. این تفاوت‌ها چنان که در متن این مقاله، به برخی از آن‌ها اشاره شد، همان چیزی است که شیوه نگارش و متن مقالات را نسبت به متن‌های دیگر برجسته می‌سازد و اصطلاحاً همان چیزی است که به "سبک مقالات" یا "گفتار شمس" باید شناخته شود.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۰). جام جهان‌بین. تهران: جامی.
۲. بهار، ملک‌الشعرا. (۱۳۶۹). سبک‌شناسی. ج ۵. تهران: امیرکبیر.
۳. بهاولد، محمد بن حسین خطیبی. (۱۳۸۲). معارف. به اهتمام بدیع‌الزمان فروزان‌فر. ج ۳. تهران: طهوری.
۴. بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۸۹). دیبای زربفت، گزیده تاریخ بیهقی. انتخاب و توضیح، محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی. تهران: سخن.
۵. پیز، آلن. (۱۳۸۸). زبان بدن. ترجمه سعیده زنگنه. تهران: جانان.
۶. خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۷۲). دستور زبان فارسی. تبریز: تهران.
۷. دین لوئیس، فرانکلین. (۱۳۸۴). مولانا، دیروز تا امروز، شرق تا غرب. ترجمه حسن لاهوتی. تهران: نامک.
۸. سپهسالار، فریدون. (۱۳۸۵). رساله سپهسالار، در مناقب خاندانگار (مرگش ۷۱۲). با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدافشین وفاپی. تهران: سخن.
۹. سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۶۳). کلیات. به کوشش محمدعلی فروغی. ج ۴. تهران: امیرکبیر.
۱۰. سلطان‌ولد. (۱۳۱۶). ولدنامه (ابتدائنامه). با مقدمه، تصحیح و حاشیه‌نگاری جلال همایی. تهران: کتاب‌خانه اقبال.
۱۱. شمس، محمد ملک‌داد. (۱۳۸۴). مقالات شمس تبریزی. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. ج ۳. تهران: خوارزمی.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). کلیات سبک‌شناسی. ج ۲. تهران: فردوس.
۱۳. عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۶). مصیبت‌نامه. به کوشش دکتر شفیع کدکنی. ج ۳. تهران: سخن.
۱۴. _____ (۱۳۸۴). منطق‌الطیر. به همت محمدرضا شفیع کدکنی. ویرایش دوم. تهران: سخن.
۱۵. فروزان‌فر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۰). احادیث مثنوی. ج ۵. تهران: امیرکبیر.
۱۶. _____ (۱۳۸۲). زندگی مولانا. ج ۶. تهران: زوار.
۱۷. گولینارلی، عبدالباقی. (۱۳۷۵). مولانا جلال‌الدین. ترجمه توفیق سبحانی. ج ۳. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۸. محقق ترمذی. (۱۳۳۹). معارف. به اهتمام بدیع‌الزمان فروزان‌فر. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۱۹. موحد، محمدعلی. (۱۳۸۷). باغ سبز، گفتارهایی درباره شمس و مولانا. ج ۲. تهران: کارنامه.
۲۰. مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۱). مکتوبات. تصحیح توفیق سبحانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۱. _____ (۱۳۸۴). فیه مافیه. به اهتمام بدیع‌الزمان فروزان‌فر. ج ۳. تهران: نامک.
۲۲. _____ (۱۳۶۳). مثنوی. به تصحیح رینولد انیکلسون. به اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی. تهران: امیرکبیر.
۲۳. _____ (۱۳۶۶). کلیات شمس تبریزی. به کوشش بدیع‌الزمان فروزان‌فر. ج ۶. تهران: جاویدان.
۲۴. _____ (۱۳۷۶). شرح جامع مثنوی معنوی. به کوشش کریم‌زمانی. تهران: اطلاعات.
۲۵. _____ (۱۳۷۴). مقالات مولانا. ویرایش جعفر مدرس صادقی. ج ۷. تهران: مرکز.
۲۶. وراوینی، سعدالدین. (۱۳۸۹). مرزبان‌نامه. به کوشش خلیل خطیب‌رهر. ج ۱۵. تهران: صفی‌علی‌شاه.

ب) مقالات:

۲۷. افشار، ایرج. (۱۳۵۹). "مقالات شمس تبریزی". در مجله آینده. شماره ۱ و ۲.

۲۸. بارسلطان، سیده‌الهام. (۱۳۸۳). "زبان بدن، زبان مشترک ملت‌هاست". در مجله روان‌شناسی و علوم تربیتی. شماره ۱۵

و ۱۶. شهریور و مهر. صص ۶-۸.

۲۹. بهرامیان، پروین. (۱۳۸۸). "از شناخت "که" در فارسی تا ساخت معادل‌های آن در زبان فرانسه". در نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. شماره ۱۷۰. صص ۲۷-۵۶.
۳۰. دانتون، ریچارد. (۱۳۸۰). "ویلیام وردزورث و دگرگونی در ادبیات انگلیس". ترجمه مهرداد پهلوان‌زاده. در مجله هنر. شماره ۵۰. زمستان. صص ۲۴-۲۷.
۳۱. زنگنه، زهره. (۱۳۸۶). "در بزرگ‌داشت اکبر رادی، پدر نمایش‌نامه‌نویسی ایران". در مجله فرهنگ مردم. شماره ۲۱ و ۲۲. بهار و تابستان. صص ۱۶۷-۱۷۲.
۳۲. فیاضی، مریم‌السادات. (۱۳۸۶). "چرا که یک سخن در میان نبود". در مجله بخارا. شماره ۶۳. مهر و آبان. صص ۱۵۹-۱۶۷.
۳۳. قیطانچی، جاوید. (۱۳۷۹). "نگاهی به زندگی ویلیام وردزورث". در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شماره ۱۵۶. صص ۷۳-۹۳.
۳۴. مقبولی اقبالی، وحید. (۱۳۸۴). "نگاهی کوتاه به زاویه دید در داستان و جریان سیال ذهن". در مجله ادبیات داستانی. مهر و آبان. صص ۷۸-۷۹.

واکاوی روان‌شناختی سروده‌های خنساء

مریم نقدی دورباطی،^۱ عباس یداللهی^۲

چکیده

بررسی و تحلیل آفرینش‌های ادبی و هنری از دیدگاه روان‌شناسی، بسیاری از ویژگی‌های روحی و ذهنی آفرینندگان آن‌ها را آشکار می‌کند و ناگفته‌های دنیای ذهنی آن‌ها را روشن می‌سازد. در واقع روان‌شناسی به دنبال آن است که از گفته‌ها به ناگفته‌ها برسد. در این گفتار بر آنیم تا مرثیه‌های خنساء، شاعره دوران پیش از اسلام، را از دیدگاه روان‌شناسی مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم.

سوغ سروده یکی از درون‌مایه‌های شعری روزگار پیش از اسلام است که در واقع علت اصلی پیدایش آن شکل‌گیری جنگ‌های خونین قبیلگی بوده است. در این نوع شعر، شاعر به بیان اندوه و پریشانی خود در اثر فقدان عزیزان می‌پردازد و سرشار از عاطفه ناب و راستین است. از ویژگی‌های روان‌شناختی خنساء در شعرش می‌توان به وفور سوگ سروده‌ها، غم‌دوستی، مرگ‌اندیشی، مویه کردن و تنهایی وی اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: خنساء، بررسی روان‌شناختی، سوگ سروده، شعر کهن عرب

مقدمه

مهم‌ترین ویژگی نقد روان‌شناختی یک اثر، کشف درون‌مایه‌های یک اثر ادبی - هنری است (رک. ویلفرد آل کورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۳۹). در واقع روان‌شناسی به دوروش به تحلیل و سنجش یک اثر ادبی می‌پردازد: نخست از منظر کنکاش درباره شخصیت‌های یک اثر، تا از این راه بتواند پیوند میان این شخصیت‌ها و حالت‌های ذهنی و روانی آن‌ها با یکدیگر و با اثر ادبی را نشان دهد (رک. دیتیش، بی‌تا: ۵۲۳) و دیگر از خلال گفته‌ها و نوشته‌های نویسنده یا شاعر، زوایای پنهان شخصیت وی، کشمکش‌ها و تجربیات تلخ و شیرین او را بیان می‌کند (رک. دیچز، ۱۳۷۹: ۵۲۳). نقد روان‌شناختی در سده بیستم با نظریات دانشمندانی چون فروید و همکارانش گره خورد. آنان در ارزیابی یک اثر هنری بر زوایای ناآگاه روانی تأکید کردند و بر این باور بودند که میان آفرینش هنری و اختلالات روانی، پیوند نزدیکی وجود دارد (رک. فروید، ۱۳۴۷: ۵۵-۶۴). در ادبیات ملل مختلف کارکردهای نقد روان‌شناختی می‌تواند منتقد را به گوشه‌های ناشناخته حیات جمعی آنان سوق دهد. از این منظر مطالعه در سوگ سروده‌های عرب نیز رهیافتی علمی است که این تحقیق سعی در دستیابی به آن دارد.

سوگ سروده‌ها در ادب عرب

سوگ سروده یکی از درون‌مایه‌های شعر کهن عرب به شمار می‌آید. با دقت نظر در زندگی سیاسی و اجتماعی شعر پیش از اسلام به این نکته دست می‌یابیم، که گاه تندباد حوادث و مصیبت‌های تلخ، شرنگ تلخ‌کامی را در کام مردم آن دوران ریخته است؛ به گونه‌ای که گیتی را در برابر دیدگان خود سرشار از نومیدی و سیه‌روزی می‌دیدند. خنساء از جمله زنان شاعره در ادب عرب کهن به شمار می‌آید که در دوران زندگی خود عزیزان خود را در جنگ‌ها و کینه‌توزی‌های جاهلانۀ عرب از دست داد. کشته شدن چهار

فرزندش در جنگ قادسیه و برادرانش، صخر و معاویه، در درگیری‌های قبیلگی همه عامل اندوه بی‌پایان و مویه ابدی وی بوده‌اند، به همین قیاس در دوران پیش از اسلام شیوع جنگ‌ها یکی از عوامل اصلی روی آوردن شاعران به سوگ سروده بود.

خنساء در به تصویرکشیدن اندوه خود در غم از دست دادن عزیزان و برشمردن ویژگی‌های نیک آنان و به‌کارگیری موسیقی شعری در این زمینه آن‌چنان مهارت دارد که در شمار پرآوازه‌ترین زنان شاعره پیش از اسلام به شمار می‌رود (رک. نبوی، ۲۰۰۴م: ۱۵۰). نیروی عاطفه راستین و جوشنده‌ای که از ژرفای وجود وی سرچشمه می‌گیرد؛ از مهم‌ترین ویژگی سوگ سروده‌های اوست. در واقع بیان همین عاطفه ناب و خودجوش است که سوگ سروده را در شمار سخت‌ترین نوع شعر قرار داده است. جاحظ می‌گوید: از فردی پرسیدند: چرا مرثیه را سخت‌ترین نوع شعر به حساب می‌آورید؟ وی در پاسخ گفت: زیرا سوگ سروده را می‌سراییم، حال آن‌که آتش از دل‌هایمان زبانه می‌کشد (جاحظ، ۱۳۹۵: ۳۲۰) و به قول ابن‌رشیق سوگ سروده به این دلیل که از ترس یا علاقه و میل سرچشمه نمی‌گیرد، سخت‌ترین نوع شعر است (رک. القیروانی، ۱۴۰۸ ج ۲: ۱۲۴).

با اندکی دقت در شعر کهن عرب به این نتیجه می‌رسیم که با توجه به آن‌که جنگ‌ها از مهم‌ترین عوامل رواج سوگ سروده‌ها بوده‌اند، مویه کردن بر جوانان نسبت به سایر افراد جامعه بیش‌تر است؛ چرا که آنان بسان ساز و ابزار برافروخته شدن جنگ به حساب می‌آمدند و به همین دلیل است که خنساء بیش‌ترین سروده‌های خود را به بیان سوگ دو برادر خود، صخر و معاویه، اختصاص داد؛ چرا که وی در طول حیاتش از کمک‌های برادرش، صخر به‌وفور بهره‌مند شد و صخر چندین بار دارایی خود را با وی تقسیم کرد. از این رو در دیوان وی یک بیت هم در سوگ چهار فرزند کشته شده‌اش نمی‌یابیم و پیوسته به قضا و قدر، گردن می‌نهد و خداوند را بر شهادت آنان سپاس‌گزاری می‌کند.

در شعر خنساء بسامد سوگ به شخص فقید بستگی تام دارد. آن‌گاه که فرد در جنگ

کشته شود، او توان زبان درکشیدن را ندارد و از عمق جان دُرّ از نرگسان خود می‌فشاند و بازماندگان را به انتقام‌جویی فرامی‌خواند و در خلال سروده‌های خود به این موضوع اعتراف می‌کند که مرگ حق هر جنبه‌ای است و تمام موجودات به ناچار روزی رخ در تقاب خاک می‌کشند.

در واقع در سروده‌های خنساء کافی است که خیال صخر در نهان‌خانهٔ ذهنش متصوّر شود تا قصاید و موسیقی شعری، زبان به بیان اندوه و برشمردن خصال نیک صخر و مویه کردن شاعره بر او، بگشایند (رک. فاخوری، ۱۹۹۱م: ۲۹۲).

فروید بر این باور است که، هنرمندان با آفرینش‌های هنری خود در حقیقت از واقعیت و دنیای واقعی فاصله می‌گیرند و با آرامشی که از آفرینش هنری به دست می‌آورند توانایی رویارویی با عالم واقعیت را به دست می‌آورند (رک. هتر، ۱۳۵۱: ۷). در حقیقت هنر یک واکاوی روان‌شناختی است که هنرمند برای رهایی از فشارهای روحی و روانی خود، بدان پناه می‌برد و در پایان هر آفرینش هنری و ادبی که حاصل عقده‌های روانی اوست، به آرامش و طیب خاطر دست می‌یابد (رک. ولک، ۱۳۷۳: ۸۴).

نقد و تحلیل روان‌شناختی در حوزهٔ ادبیات، این توان را در درون خود دارد که با به کارگیری شالوده‌های روانی، یک پدیدهٔ هنری را مورد ارزیابی روان‌شناختی قرار دهد. در نتیجه این نوع نقد، پرده از اسرار ناگفته برمی‌دارد و ابزار پی‌بردن به سطوح ناشناختهٔ آدمی را فراهم می‌آورد (رک. شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

الف) نقد و تحلیل سوگ سروده‌ها

شعر خنساء آن‌گونه که از پیش گفته شد، دارای عاطفهٔ ناب و صمیمانه‌ای است که از عمق وجودش سرچشمه می‌گیرد و از ارکان جدایی‌ناپذیر شعر وی به شمار می‌آید.

الف - ۱) گریه و اشک

یکی از ویژگی‌هایی که در شعر خنساء به وفور به چشم می‌خورد، بسامد اشک و مویه کردن است. در واقع برادرش، صخر، در این قسمت قهرمان و دلاور مردی است که خنساء بیش‌ترین بسامد گریه خود را به وی اختصاص داده است. صخر در دوران زندگی خود چندین بار دارایی خود را با خنساء تقسیم کرد و در بحران‌های زندگی همواره در کنارش بود. اشک و مویه یکصد و سیزده بار در سروده‌های خنساء حضور دارد. در تمام این موارد خنساء نرگسان خود را ندا قرار داده است تا به یاد شجاعت‌ها و مردانگی‌ها و کرامت صخر در بیفشاند و تا آن هنگام که چرخ روزگار می‌چرخد به یاد او فغان سر بدهد:

«يا عين جودي بدمع منکِ مدرار جهد العویل کما الجدول الجاری
و ابکی أخاکِ لاتنسی شمائله و ابکی أخاکِ شجاعاً غیرِ خواری
و ابکی اخاکِ لأیتامٍ و أرملةٍ و ابکی أخاکِ لحقّ الضیف و الجار»^(۱)
(خنساء، ۱۹۶۳: ۷۵)

الف - ۲) تفکر درباره مرگ

اندیشه درباره مرگ از دیگر درون‌مایه‌هایی است که خنساء در شعرش بدان توجه داشته است. وی آن‌چنان دنیا را تیره و تار می‌بیند که زندگی را بدون برادران، به‌ویژه صخر، مساوی مرگ می‌داند و دمامم آرزوی مرگ می‌کند:

«یذکرنی طلوع الشمس صخراً و أذکره لکلّ غروبِ شمس
و لولا کثرة الباکین حولی علی إخوانهم أقتلت نفسی»^(۲)
(همان: ۸۴)

در روان‌شناسی سخن از دو غریزه مخالف یعنی غریزه مرگ (tanathos) و غریزه زندگی (Eros) به میان می‌آید. فروید بر این باور است که دنیای روانی انسان، صحنه

جدال و کشمکش میان این دو گزینه است. به عقیده او "اروس" یا شور زندگی، سرچشمه صیانت ذات و دوستی است و "تاناتوس" یا شور مرگ موجب نابودی و دشمنی و از بین رفتن نسل‌هاست (رک. فروید، ۱۳۴۲: ۷۴). روان‌شناسان بر این باورند که افرادی که دارای ویژگی‌هایی چون میل به تاریکی و بازگشت به گذشته هستند، گزینه مرگ در وجود آنان از شدت بیش‌تری برخوردار است.

الف -۳) پا نهادن به دنیای خاکی

شدت و سنگینی مصیبت آن‌چنان بر خنساء سنگینی می‌کند که آرزوی نیستی و نابودی می‌کند؛ آن‌گونه که فیلسوف معرّه آرزوی به دنیا نیامدن را در ذهن می‌پروراند. در واقع این‌گونه تمایل در نهاد آدمی نمادی از خوف نبودن و آرزوی جاویدان ماندن است. در زهدان مادر بودن به معنی نبودن انسان از صحنه هستی و زندگی است (رک. فروم، ۱۳۶۲: ۱۳۳). خنساء در همین مفهوم بر تار غم می‌نوازد:

«أَلَا لَيْتَ أُمَّيْ لَمْ تَلِدْنِي سُوِيَةً وَ كُنْتُ تَرَابًا بَيْنَ أَيْدِي الْقَوَابِلِ
وَ خَرَّتْ عَلَيِ الْأَرْضِ السَّمَاءُ فَطَبَّقَتْ وَ مَاتَ جَمِيعًا كُلُّ حَافٍ وَ نَاعِلٍ»^(۳)
(خنساء، ۱۹۶۳: ۱۱۲)

الف -۴) تمایل به تاریکی و ظلمت

در حقیقت گرایش به جهانی آکنده از ظلمت در فراسوی خود، حامل پیام نومیدی و رسیدن به مرگ است. به عقیده یونگ ظلمت نماد مرگ است (رک. یونگ، ۱۳۸۱: ۲۶). شب و تاریکی در سروده‌های خنساء هفت‌بار تکرار شده است. وی در این بخش شبانگهان را بسان سالیان می‌بیند؛ گویا این‌که ستارگان به سنگ سخت خارا بسته شده‌اند و آهنگ رفتن ندارند و در جای خود میخ‌کوب شده‌اند. خنساء در طول شب نیز در زیر پرتوافشانی

ماهتاب و اختران، برادرش، صخر، را به یاد می‌آورد و آرزوی ندیدن چنین روزی را می‌کند:

«إِنِّي أُرْقْتُ فَبْتُ اللَّيْلِ سَاهِرَةً كَأَنَّمَا كُحِلْتُ عَيْنِي بِعُؤَارٍ»^۴
(خنساء، ۱۹۶۳م: ۵۸)

یا در جای دیگر این چنین می‌سراید:

«فَخَنَسَاءُ تَبْكِي فِي الظَّلامِ حَزِينَةً وَ تَدْعُو أَخَاهَا لَا يَجِيبُ مَعْفَرًا»^(۵)
(همان: ۶۲)

الف - ۵) تمایل به غم‌دوستی

غم‌دوستی و تمایل به گذراندن اوقات غم‌انگیز از دیگر درون‌مایه‌های شعری خنساء است. وی پس از مرگ برادرش، صخر، در حقیقت در دنیای تنهایی خود می‌زیست و اندوه و مویه را تنها هم‌دم خود می‌دانست. وی برای اندوه جاودان خود پایانی نمی‌دید و در نظرش آفرینش با اندوه سرشته شده است. از دیدگاه روان‌شناسی، اندوه، قوای درونی انسان را به حرکت درمی‌آورد تا مویه کند. در واقع مویه نوعی تخلیه روانی به حساب می‌آید تا انسان مصیبت را بر خود سبک‌تر بداند و در نتیجه تحملش آسان‌تر باشد. خنساء بر خود سوگند یاد می‌کند که در زندگی پیوسته بگرید تا دمی صخر را از یاد نبرد و پیوسته با یاد وی باشد:

«فَأَقْسَمْتُ لَا يَنْفِكُ دَمْعِي وَ عَوْلَتِي عَلَيْكَ بِحَزْنٍ مَا دَعَا اللَّهَ دَاعِيَهُ»^(۶)
(همان: ۱۴۵)

الف - ۶) استفاده از جملات پرسشی

سنگینی مصیبت، خنساء را به سمت پرسش از خود یا سؤال از مخاطب فرضی کشانده است. وی به گونه‌ای رازناک با خود خلوت می‌کند تا در دنیای تنهایی خود کمی با

خویشتن بیاساید. با بررسی شعر وی به بسامد تکرار جملات پرسشی پی می‌بریم. او نُه بار در سروده‌هایش از این‌گونه جملات استفاده کرده است که در همه آن‌ها علت‌گریه کردن خویش را از خود می‌پرسد:

«أَمِنْ حَدَثِ الْأَيَّامِ عَيْنَكَ تَهْمَلُ؟ تَبْكِي عَلَى صَخْرٍ وَ فِي الدَّهْرِ مُذْهَلُ
أَلَا مَنْ لَعِينٍ لَا تَجْفُ دُمُوعُهَا إِذَا قَلْتُ أَفْثْتُ تَسْتَهْلُ فَتَحْفِلُ»^(۷)
(همان: ۱۰۷)

پرسش در شعر سوگ در واقع بازتابی برای دست‌یابی شاعر به ماهیت زندگی و مرگ است و نشان‌دهنده سرگردانی فرد در فهم راز سربه‌مهر هستی است و راز دست‌یافتن به نوعی "من زرف‌نگر" در همین پرسش است.

الف - ۷) تمایل به تنهایی

تنهایی و خزیدن به دنیای درونی از دیگر مفاهیم شعری خنساء است. وی پس از مرگ صخر خود را در جامعه و گروه‌های اجتماعی عصر خود تنها می‌یابد و به گونه‌ای گوشه‌گیری روانی، تمایل پیدا می‌کند و در نهان‌خانه درونی خود نوعی "تنهایی اجتماعی" را نیز تجربه می‌کند:

«تَرْكَنِي يَا صَخْرُ فِي فَتِيَّةٍ كَأَنَّني بَعْدَكَ فِيهِمْ نَقِيلُ»^(۸)
(همان: ۱۱۵)

یا در جایی دیگر می‌گوید:

«تَرْكَنِي وَسَطَ بَنِي عَلَّةٍ أَدُورُ فِيهِمْ كَاللَّعِينِ النَّقِيلُ»^(۹)
(همان: ۱۱۴)

آبراهام اچ. مزلو در پژوهشی که درباره هنرمندان انجام داده، به این نتیجه رسیده است که تمایل آن‌ها به گوشه‌گیری و تنهایی نسبت به دیگر طبقات جامعه بیش‌تر است و در این میان عوامل عاطفی، بیش‌ترین سهم را به خود اختصاص داده است (رک. فروم، ۱۳۷۸: ۳۶).

الف - ۸) شکیبایی در برابر ناملايمات روزگار

خنساء با آن‌که در زمره زنان شاعره‌ای بوده است که بخشی از زندگی خود را در دوران پیش از اسلام و بخشی دیگر را در دوره اسلامی به سر برده؛ در شعرش از اندیشه‌های اسلامی چون اعتقاد به خداوند، بهشت، جزا و پاداش، جهاد در راه خدا و... سخن به میان آورده است. او همواره در شعرش صبر در برابر درشتی‌های روزگار را بهترین راه دست‌یابی به آرامش و تسلی خاطر می‌داند و سنت‌های کهن رایج در روزگار خود را در هنگامه مصیبت‌ها درست نمی‌داند و بر این باور است که همه‌چیز جز ذات دادار یکتا مزه مرگ را خواهند چشید:

«ولكنني وجدتُ الصبرَ خيراً من التعلينِ والرأس الحليقي»^(۱۰)
(خنساء، ۱۹۶۳: م: ۱۰۳)

در حقیقت وی با اندیشه‌های ناب اسلام، توانست سنت‌های پوسیده پیش از اسلام را در برگزاری مراسم سوگواری به گوشه‌ای نهد. به همین خاطر وقتی که خبر شهادت فرزندان او را به وی رساندند، خداوند را بر این نعمت شکرگزاری کرد و ابراز امیدواری کرد که خداوند روزی او را در کنار فرزندان او در بهشت برین گرد هم آورد (رک. خفاجی، ۱۹۹۰: م: ۲۲۴). در واقع گرویدن خنساء به اسلام تا مقدار زیادی از بار سنگین مصیبت وی کاست و کوشید تا با تمسک به آیین نبوی از عمق جان فلسفه مرگ و زندگی را درک کند و با زاویه جدید و متفاوتی به این پدیده بنگرد.

الف - ۹) انتقام‌جویی

از دیگر ویژگی‌های روان‌شناختی سروده‌های خنساء می‌توان به ابراز نفرت و بیزاری اش از قاتلان و فتنه‌جویان اشاره کرد. همواره سران و بزرگان قوم و دلاور مردان را به کشتن قاتلان فرامی‌خواند تا شاید تسلی خاطر برایش باشد:

«أَبْنَى سُلَيْمٍ إِنْ لَقَيْتُمْ فَقَعَسَا فِى مَحْبِسِ ضَنْكِ إِلَى وَعْرِ
فَالْقَوْهَمِ بِسَيُوفِكُمْ وَرِمَاحِكُمْ وَبِنَضْحَةِ فِى اللَّيْلِ كَالْقَطْرِ
حَتَّى تَفْضُوا جَمْعَهُمْ وَتَدْكُرُوا صَخْرًا وَ مِصْرَعَهُ بِلَا تَأْرِ»^(۱۱)
(خنساء، ۱۹۶۳م: ۵۷)

ب) صورخیال در شعر خنساء

تصاویر شعری این توانایی را به شاعر می‌بخشد که بتواند در فراسوی مرزهای بیانی گام بنهد و پندارهایی زنده و ملموس از عواطف و احساسات پنهان خود را به نمایش بگذارد؛ به گونه‌ای که بتواند خواننده یا شنونده را در دریافت‌های خود شریک گرداند. صورخیال در شعر خنساء ساده و به‌دور از هرگونه تکلف و پیچیدگی است. وی این تصاویر را از محیط پیرامون خود گرفته است. یکی از ویژگی‌های شعر پیش از اسلام، سادگی ساختار بیانی آن است، که «تکلف، پیچیده‌گویی و اغراق در بیان صورخیال در آن راهی ندارد، حتی زمانی که شاعر از عواطف یا از طبیعت پیرامون خود سخن بگوید» (ضیف، ۱۱۱۹م: ۲۱۹). در حقیقت آنچه در نقد کلاسیک عرب صورخیال نامیده می‌شود همان تصویرگرایی است (رک. ابن‌جنی، ۱۹۵۲م: ۱۹).

از میان صورخیالی که در شعر خنساء از بسامد زیادی برخوردار است، می‌توان به "صنعت تشخیص" یا جان‌بخشیدن به اشیای بی‌جان اشاره کرد. وی در شعرش سی و چهار بار نرگسان خود را خطاب قرار داده است و از آن‌ها می‌خواهد که هیچ‌گاه اندوه جانکاه فقدان صخر را از یاد نبرند و با دیدن پدیده‌های طبیعی چون طلوع و غروب خورشید و کبوتران نغمه‌سرا، همواره چون باران بر او ببارند:

«أَلَا يَا عَيْنُ فَا نَهْمِرِي وَ قَلَّتْ لِمَرْزِيَّةٍ أَصَبْتُ بِهَا تَوَلَّتْ
أَلَا يَا عَيْنُ وَيْحَكِ أَسْعَدِينِي فَفَقَدْتُ عِظْمًا مِصْبِيئَةً وَ جَلَّتْ»^(۱۲)
(خنساء، ۱۹۶۳م: ۲۰)

در این بخش تمام خطاب‌های وی با حروف ندایی چون "یا" و "أ" شروع می‌شود. استفاده از اسلوب ندا بیش‌ترین بسامد را در شعر وی دارد و این بدان خاطر است که حروف ندا باعث کشش صوتی می‌شود و انسان را در خالی کردن اندوه درونی‌اش یاری می‌دهد. بنابراین گاه در ندا کردن، اشیا و انسان رنگ می‌بازند و انسان در چنین هنگامه‌ای به خاطر شدت اندوه توانایی حرف زدن و پاسخ دادن را ندارد.

تشبیه از دیگر صورخیالی است که پس از تشخیص، از بسامد بالایی برخوردار است. در واقع آدمی با همانند کردن یک چیز یا یک شخص به چیز یا شخص دیگری، گمشده خود را در شکل دیگر می‌یابد و دوست دارد که مشبه در قالب مشبه‌به تجلی یابد. خنساء در شعرش بارها زبان به تشبیه صخر می‌گشاید. گاه او را به اختران، باران، شیر زبان، ماه و... تشبیه می‌کند. در حقیقت وی با مرگ صخر تکیه‌گاه بزرگی را در زندگی از دست می‌دهد و به مدد تشبیه او را باز می‌یابد. تشبیهات وی همه از نوع محسوس هستند که پیوند تنگاتنگی با محیط اطرافش دارند:

«یا صخرُ قد كنتَ بَدراً یستضاء به فقد ثوی یومَ مُتَّ المجدُّ و الجودُ» (۱۳)
(همان: ۴۱)

گاه در توصیف صخر از صفت‌های مبالغه‌پسای بهره می‌برد تا بتواند دقیق‌ترین توصیف خود را از او بیان کند. در واقع همه این تصاویر نشان‌دهنده عمق علاقه وی به صخر بوده است:

«حَمَّالُ أَلْوِيَةِ هَبَّاطِ أَوْدِيَةِ شَهَادِ أَنْدِيَةِ لِلجِيشِ جَرَّارِ
نَحَّارِ رَاغِيَةِ مَلْجَاءِ طَاغِيَةِ فَكَّاكُ عَانِيَةِ لِلعَظْمِ جَبَّارِ» (۱۴)
(همان: ۴۹)

تک‌گویی در شعر خنساء

بنابر گفته کادن، تک‌گویی «گفتاری است که گوینده خطاب به دیگران یا به خود ادا می‌کند» (کادن، ۱۳۸۰: ۲۴۷). در واقع تک‌گویی «آن صحبت‌های یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۰). با اندکی تأمل در شعر خنساء به این مطلب پی خواهیم برد، که وی از ابزار تک‌گویی برای بیان اندیشه‌های درونی خود استفاده کرده است. گاه مخاطبی را مورد خطاب قرار می‌دهد و نجوهای خود را بر زبان او می‌راند. در واقع مخاطب به معنای عام کلمه - شخصی که پای حرف‌های دل شاعره بنشیند - وجود خارجی ندارد، بلکه مخاطب برای خنساء یک تصویر ذهنی است که شاعر در دنیای خود از پیش، ساخته است. در نتیجه وی به نوعی خودگویی (حدیث نفس) روی آورده است. در تک‌گویی درونی، شاعر «هرگز انتظار ندارد که کسی به حرف‌هایش توجه کند یا به آن‌ها جواب دهد و با صحبتش همراهی کند یا نسبت به افکارش که به زبان می‌آورد... از خود عکس‌العملی نشان دهد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۴۱۱). تک‌گویی در واقع پرده از ناگفته‌های خنساء برمی‌دارد و با زبان بی‌زبانی دنیای اندوهناک او را به تصویر می‌کشد، زیرا که در خودگویی «تنها اطلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود، بلکه خصوصیات روانی او نیز آشکار می‌شود» (همان: ۴۱۷). از این‌رو خودگویی‌های خنساء زاینده لحظات تنهایی و تصویرگر گذشته اندوهگین و آینده رمزآلود اوست:

«أقولُ، أبا حسان: لا العیش طیبٌ و کیف - و قد أفردتُ منک - یطیبُ» (۱۵)
(خنساء، ۱۹۶۳: ۱۵)

خنساء گاه در شعرش خود را خطاب قرار می‌دهد و باب سخن را به روی خود می‌گشاید؛ به دیگر سخن، هم شنونده و هم گوینده است:

«أَمِنْ ذَكَرِ صَخْرٍ دَمَعُ عَيْنِكَ يَسْجُمُ بَدْمَعٍ حَثِيثٍ كَالْجَمَانِ الْمَنْظَمِ» (۱۶)
(همان: ۱۳۵)

یا در جای دیگر بر تار تنهایی خود می‌نوازد و با خویشتن نجوا می‌کند:

«أَلَا مَا لِعَيْنِكَ لَا تَهْجَعُ تُؤْتِبِكِي لَوْ أَنَّ الْبِكَاءَ يَنْفَعُ
فَبِكِّي لَصَخْرٍ وَلَا تَنْدِيبِي سِوَاهُ فَإِنَّ الْفَتَى مِصْقَعُ» (۱۷)
(همان: ۹۲)

نتیجه

با توجه به فزونی گریه و اندوه در سروده‌های خنساء، می‌توان او را طلایه‌دار سوگ سروده در ادب پیش از اسلام به حساب آورد. در واقع سوگ سروده‌های او از عاطفه‌ای پاک و خالص و از عمق دل و جان سرچشمه می‌گیرند و شعر او نمونه خوبی برای بررسی روان‌شناختی باورهایش به شمار می‌آید.

در واقع می‌توان گفت که خنساء در نگاه کلی، یک زن اندوهگین و سوگوار است که با توجه به مصیبت‌هایی که در دوران زندگی متحمل شده است، هر لحظه مرگ را برتر از زندگی می‌داند. آشنایی خنساء و گرویدن وی به اسلام تا مقدار زیادی از اندوه و مویه وی کاست؛ چرا که در سروده‌های وی ابیاتی به چشم می‌آید که صبر کردن را در برابر مصیبت‌ها و ناملازمات روزگار می‌ستاید و از جهت دیگر وعده خداوند را در مورد جهاد در راهش و دست‌یافتن به بهشت برین باور دارد. در نتیجه وقتی که فرزندان در میدان کارزار به شهادت رسیدند، آنان را زندگان همیشه جاودان دانست و خداوند را بر شهادتشان سپاس گفت.

پی‌نوشت‌ها

۱. ای چشم من، همچون آب روان اشکی جاری کن که با آن برابری کند. بر برادر دلبر و تنومندت که ویژگی‌های نیک و دلاوری‌های او را فراموش نمی‌کنی، گریه کن. بر او که پناه بیوه‌زنان و یتیمان و حامی حقوق همسایگان بود، مویه کن.
۲. برآمدن و فرو شدن خورشید، صخر را به یاد می‌آورد. اگر انبوهی مویه‌کنندگان بر برادرانم در پیرامونم نبود، هر آینه خودکشی می‌کردم.
۳. ای کاش مادرم مرا بی‌عیب نزیابیده بود و ای کاش چون گرد و خاکی در برابر قابله‌ها بودم و آسمان بر زمین فرومی‌ریخت و هر پابرهنه و موزه‌دریایی نابود می‌شد.
۴. هر آینه بی‌خواب ماندم و پیوسته تا بامدادان بی‌خوابی می‌کشم. گویا این‌که خار و خاشاک بسان سرمه در چشمانم افتاده است.
۵. خنساء اندوهناک در تاریکی می‌گرید و برادرش را که در خاک خفته است، فرامی‌خواند.
۶. سوگند یاد می‌کنم که همیشه اشک و ناله‌ام همراه با اندوه باشد تا آن زمان که زندگی در پهنه هستی برقرار است.
۷. آیا از وقوع حوادث روزگار چشم‌ت اشک‌باران است؟ بر صخر، گریه می‌کنی، حال آن‌که در طول روزگار حوادثی است که منجر به فراموش‌کاری انسان می‌شود. هان، به داد چشمی برسد که اشکش خشک نمی‌شود و هر گاه بدان فرمان پایان مویه کردن دهی چون باران می‌بارد و از ریزش باز نمی‌ایستد.
۸. ای صخر، مرا در میان گروهی تنها رها کردی؛ گویا این‌که من بعد از تو در میان آنان، انسان بیگانه‌ای هستم.
۹. مرا در میان مردمانی غریبه، تنها رها کردی. در میان آنان همچون نفرین شده و رانده شده، می‌چرخم.
۱۰. اما شکیبایی را بهتر از پوشیدن موزه و سر تراشیده شده یافتم.
۱۱. ای فرزندان قبیله بنی‌سالم، اگر با قبیله فقعس در میدان کارزار رویارو شدید با شمشیرها و نیزه‌هایتان بر آنان هجوم برید و خونشان را بسان بارانی بریزید تا آن‌که جمع آنان را پراکنده کنید و قتل‌گاه صخر و انتقام ناگرفته او را به یاد بیاورد.
۱۲. هان ای چشم من، ریزان باش، چرا که مصیبتی که بدان گرفتار شدم ریزش اشکم برایش اندک و ناچیز است و همراه و همزاد من شده است. ای چشمم، مرا یاری کن که مصیبت، سخت جانگناه است.
۱۳. ای صخر، به راستی که تو چون ماه تمامی بودی که بدان طلب نور و روشنایی می‌شد و با مرگ تو شکوه و کرامت نیز رخ در نقاب خاک کشید.
۱۴. حمل‌کننده بیریق‌ها، فروآینده در سرزمین‌ها، رونق انجمن‌ها و مجالس، هدایت‌کننده لشکرها، قربانی‌کننده شتران، پناهگاه گردن‌کشان، آزادکننده اسیران، اصلاح‌کننده نواقص و کمبودها.
۱۵. ای صخر، بعد از تو زندگی خوش و دلپذیر نیست و چگونه زیستن خوش و نیکو می‌شود، حال آن‌که من تنها ماندم.
۱۶. آیا از یاد صخر است که چشم‌ت اشک‌ریزان بسان رشته مرواریدهایی که در کنار هم چیده شده‌اند، فرو می‌ریزد؟
۱۷. هان، چشمانت را چه شده که نمی‌خوانند و گریانند و ای کاش گریه کردن، سودمند بود. تنها بر صخر گریه کن و جز او بر کسی اشک مریز، چرا که شیواسخن و زبان آور بود.

منابع

۱. ابن جنی، عثمان. (۱۹۵۲م). الخصائص. تحقیق محمد علی النجار. قاهره: دارالمعارف.
۲. جاحظ، عثمان بن بحر. (۱۳۹۵ه.ق). البیان و التبيين. تحقیق عبدالسلام هارون. ج ۴. قاهره: مؤسسه الخانجی.
۳. خفاجی، محمد عبدالمنعم. (۱۹۹۰م). الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام. بیروت: دارالجیل.
۴. خنساء. (۱۹۶۳م). دیوان. بیروت: دار صادر للطباعة و النشر.

۵. دیتیش، دیوید. (بی‌تا). *مناهج النقد الأدبی بین النظرية و التطبيق*. ترجمه یوسف نجم. بیروت: دار صادر.
۶. دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). *شبهه‌های نقد ادبی*. ترجمه محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. ج ۵. تهران: علمی.
۷. شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰). *نقد ادبی*. تهران: دوستان.
۸. ضیف، شوقی. (۱۱۱۹ م). *تاریخ الأدب العربی (العصر الجاهلی)*. ج ۱۹. قاهره: دارالمعارف.
۹. الفاخوری، حتا. (۱۹۹۱ م). *الموجز فی الأدب العربی و تاریخه (الأدب القديم)* ج ۱. بیروت: دارالجلیل.
۱۰. فروم، آل. (۱۳۷۸). *درون‌های ناآرام*. ترجمه علی زنجیره‌ای. تهران: اوحدی.
۱۱. فروم، اریک. (۱۳۶۲). *دل آرامی و گرایش به خیر و شر*. ترجمه گیتی خوشدل. تهران: نو.
۱۲. فروید، زیگموند. (۱۳۴۲). *روان‌کاوی برای همه*. ترجمه هاشم رضی. تهران: کاوه.
۱۳. _____ (۱۳۴۷). *مفهوم ساده روان‌کاوی*. ترجمه فرید جواهر کلام. ج ۲. تهران: مروارید.
۱۴. القبروانی، ابوعلی الحسن بن رشیق. (۱۴۰۸ ه.ق). *العمدة فی محاسن الشعر و آدابه و نقده*. ج ۲. تحقیق محمد محی‌الدین عبدالحمید. بیروت: دارالجلیل.
۱۵. کادن، جان آنتونی. (۱۳۸۰). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
۱۶. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. ج ۳. تهران: سخن.
۱۷. _____ و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.
۱۸. نبوی، عبدالعزیز. (۲۰۰۴ م). *دراسات فی الأدب الجاهلی*. ج ۳. قاهره: مؤسسه المختار للنشر و التوزیع.
۱۹. ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
۲۰. ویلفرد، آل. گورین و دیگران. (۱۳۸۳). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمه زهرا میهن‌خواه. تهران: اطلاعات.
۲۱. هتزر، لورنس. (۱۳۵۱). *روان‌کاوی و روان‌شناسی هنرمند*. ترجمه پرویز فردین. تهران: بهمن.
۲۲. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۱). *انسان امروزی در جستجوی روح خود*. ترجمه فریدون فرامرزی و لیلا فرامرزی. مشهد: به‌شهر.

نگاه ساختارگرایانه به سبک، روایت و راوی در گنجینه‌الاسرار عمان سامانی

دکتر مظاهر نیک‌خواه^۱، حجت‌الله ربیعی^۲، فرشید باقری^۳

چکیده

نوع روایت واقعه عاشورا از مثنوی گنجینه‌الاسرار عمان سامانی با دیگر روایت‌ها تفاوت دارد. شاعر در این اثر با نگاهی ذوقی و عرفانی، واقعه عاشورا را با میثاق‌الست پیوند داده و به این ترتیب شرح این حادثه را با تأویلی عارفانه بیان کرده است. در این مقاله با نگاهی تلویحی به نظر ساختارگرایان، به روایت و تعریف و شرح مختصری از گزاره و پی‌رفت در داستان توجه شده و برخی مختصات ساختارگرایی در روایت «گنجینه‌الاسرار» پی‌گیری شده است. در این تحقیق، به راوی و روایت‌گر واقعه توجه جدی داشته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: روایت، راوی، گنجینه‌الاسرار، عمان سامانی، سبک

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد.

۲. مربی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد.

۳. مربی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بروجن.

تاریخ وصول: ۸۹/۴/۲۵

مقدمه

«عمّان سامانی در سال ۱۲۵۸ ه.ق در سامان متولد شد، تحصیلات ابتدایی خود را در مکتب‌خانه‌های محلی فراگرفت و بعد به اصفهان عزیمت نمود و در مدرسه نیم‌اورد و صدر وارد و به کسب علم مشغول شد. از جمله آثار وی "گنجینه‌الاسرار"، "مخزن‌الدّرر"، "قصاید و غزلیات" و "معراج‌نامه" می‌باشد. او در سال ۱۳۲۰ روی در نقاب خاک کشید و به سرای باقی شتافت» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱).

هم‌چنان که در ادامه این پژوهش خواهد آمد، عمّان در روزگاری می‌زیست که جریان‌ات ادبی مطرح به سوی آثار فاخر ادبیات نظر داشتند و در واقع ویژگی غالب آثار این دوران، بازگشت به ادبیات کهن فارسی بود. شاعران می‌کوشیدند در این بازگشت، خود را به سبک ادبی یکی از مشاهیر ادبیات نزدیک کنند. در این میان عمّان سامانی در آثارش به ویژه در "گنجینه‌الاسرار" سعی کرده است، چند شاهکار ادبی را به یکدیگر پیوند دهد. درباره ویژگی‌های سبکی این پیوند در ادامه سخن خواهیم گفت.

آنچه اکنون در پی آنیم، توصیفی ساختارگرایانه از این اثر است. "گنجینه‌الاسرار" سعی دارد واقعه عاشورا را با تأویل و روایتی عرفانی بازتعریف کند. هدف ما در این مقاله پرداختن به عرفان در "گنجینه‌الاسرار" نیست، بلکه هدف، پیگیری و شناخت چگونگی شکل گرفتن روایتی جدید از واقعه عاشورا است. عمّان در این اثر سعی دارد هر کدام از موقعیت‌ها و شخصیت‌های واقعه کربلا را به نحوی با رویکرد عرفانی پیوند دهد. می‌توان این‌گونه گفت که "گنجینه‌الاسرار" از چند جهت دیدگاهی التقاطی و همگرا دارد. از یک سو شعر و داستان و از سوی دیگر تاریخ و عرفان را به هم گره زده است. عمّان در بازتعریف خود از واقعه عاشورا، با اشاره به عهد الست و عالم ذر، پهنه وسیعی از جدال خیر و شر را به تصویر کشیده است و با بهره بردن از یک روایت تاریخی و پیوند آن با یک روایت عرفانی از هستی، پیکره نویی بر تراشیده است.

نگاهی به سبک عثمان

عثمان در گنجینه‌الاسرار با ذوق شاعری خود زمان را به بی‌زمانی و مکان را به لامکانی پیوند داده است و این امر در آغاز کتاب به خوبی مشهود است. با این اوصاف می‌توان چنین گفت که عثمان نه تنها از لحاظ سبکی، گذشته فرهنگی خود را در این اثر مرور کرده است، بلکه به طریقی تلویحی و متوسع، تمام گذشته اندیشه و جهان‌شناسی اسلامی را از پیش چشم گذرانده است.

عثمان سامانی در روزگاری می‌زیسته است که نویسندگان و شاعران به بازگشت ادبی روی آورده بودند. «این بازگشت به شاهکارهای گذشته ادبی ایران نظر داشته است. در این دوره ادبیات فارسی مثل کسی که می‌خواهد خانه‌تکانی کند و خوب‌ها را نگاه دارد و بدها را کنار بگذارد، به مروری همه‌جانبه در میراث ادبی خود احتیاج داشت. برای تغییر بنیادین سبک که بعدها می‌باید اتفاق بیفتد یک دوره کردن جدی از این دست لازم بود» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۳۱۹). «این بازگشت چه در نثر و چه در شعر این دوره به وضوح مشهود است. در شعر به شاعرانی چون انوری و خاقانی (در قصیده) و سعدی و حافظ (در غزل) توجه فراوانی شده است. در نثر نیز به شیوه‌ای بین شیوه و صّاف و گلستان برمی‌خوریم که تمام مزایای فنی گذشته را دربر دارد و نوعی رستاخیز ادبی و بازگشت به سبک قدیم می‌باشد» (بهار، ۱۳۷۳: ۳۲۰).

در "گنجینه‌الاسرار" عثمان سامانی، بازگشت ادبی چه در نثر و چه در نظم، به خوبی قابل مشاهده است. عثمان با پیروی از روح آثار ادبی زمان خود، دست به خلق اثری زده است که در نثر به متونی چون گلستان، کلیله و دمنه و آثار خواجه عبدالله انصاری شباهت دارد و در نظم به منطق الطیر و مثنوی مولانا. در حقیقت تفاوت گنجینه‌الاسرار با آثار زمان خود در این است که او در این کتاب با نگاهی فراگیرتر و کلی‌تر، گذشته ادبی خود را دوره کرده است.

در مقدمهٔ منثور گنجینه‌الاسرار و هم‌چنین در عنوان‌هایی که به نثر و بخش‌های مختلف کتاب نگاشته است، به خوبی می‌توان ردّ پای آثار گذشته را یافت. برای روشن‌تر شدن این موضوع به بخش‌هایی از مقدمه "گنجینه‌الاسرار" با نگاهی گذرا از دید سبکی می‌پردازیم.

مقدمهٔ کتاب حاوی نثری است که رگه‌هایی از سه اثر برجستهٔ نثر فارسی را در خود دارد. جملات آغازین مقدمه یادآور دیباچهٔ کلیله و دمنه است.

«معشوق مطلق را حمد و ستایش سزاست جل جلاله که تمام موجودات عاشق مقید اویند، همه راه او می‌پویند و وصل او می‌جویند و حمد او می‌گویند وَانْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۰).

در ادامهٔ متن دیباچه، طنین کلام سعدی در دیباچهٔ گلستان به گوش می‌آید و سجع‌ها به صورت دولختی هستند و تکبیت‌ها نیز سعدیانه‌اند. می‌توان چنین استنباط کرد که در مقدمه "گنجینه‌الاسرار" بیش‌تر اثرپذیری شاعر از گلستان بوده است و در برخی سرفصل‌های منثور کتاب، لحن زبان خواجه عبدالله به گوش می‌رسد. به پاره‌ای دیگر از نثر مقدمهٔ عمّان نگاه می‌کنیم:

«هر برگی از دفتر معرفتش آیتی است و هر گیاهی در بیدای وحدتش فراشته رایتی...» (همان: ۱۰).

از دو دیدگاه می‌توان شباهت این سطر را با آثار سعدی آشکار کرد. یعنی این‌که پاره‌هایی از بیت مشهور سعدی را در کار کرده است.

«برگ درختان سبز پیش خداوند هوش هر ورقی دفتری است معرفت کردگار» (سعدی، ۱۳۶۵: ۵۱۹)

از سوی دیگر هم‌چنان که می‌بینیم بعد از سجع اول (آیتی)، فعل ربط "است" به کار رفته است و در سجع دوم (رایتی) این فعل به قرینهٔ لفظ حذف شده است، یادآور این جمله

از دیباچه گلستان:

«هر نفسی که فرومی‌رود ممد حیات است و چون برمی‌آید مفرح ذات»

(همان: ۲۸)

هرگاه لخت‌های سجع به بیش از دو مورد می‌رسد نیز، مخاطب به یاد خواجه عبدالله

می‌افتد:

«گاهی از مجاهدات مشاهداتی و از روی ریاضات استفاضاتی در مراتب توحید و

رسومات تفرید و تجرید و قانون صاحبان راز و مقامات عاشقان جانباز دست می‌داد و

پاره‌ای از آن‌ها را منظوماً محفوظ خاطر و مسوده‌ای اوراق نموده...» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲:

۱۴).

«امثال را همت گماشته نام گرفته خامه برداشته بسی بر نیامد که متفرقات چندین ساله

را مرتباً در یک رساله جمع آورده به مثنوی گنجینه‌الاسرار موسومش کردم» (همان: ۱۶)

و اما در مقایسه سبکی مثنوی "گنجینه‌الاسرار" با عطار و مولانا؛ باید گفت که

همسانی‌های سبکی مثنوی در گنجینه‌الاسرار بیش‌تر با زبان عطار مشابهت دارد. شاید

یکی از دلایل عمده این رخداد، این است که در هر دو متن یک رویداد کلی در محوریت

قرار دارد، حال آن‌که در مثنوی مولانا حکایت‌ها متعدد و گسسته‌اند. جدای از این، «عامل

دیگری که زبان عطار را از مولانا تمیز می‌دهد، این است که عطار بنا به سنت صوفیه به

فنون شاعری چندان اهمیت نمی‌دهد و بیش‌ترین تکیه او بر معنی می‌باشد» (شمیسا،

۱۳۷۹: ۲۲۵). «اما مولانا شاعری است صاحب سبک، بسیاری از نگاه‌ها خاص خود

اوست و در نتیجه استعارات و تشبیهات او معمولاً جدید هستند» (همان: ۲۲۷). عمّان

سامانی در طریقه شاعری به شیوه عطار بیش‌تر نظر داشته و پی‌گیری روایت و به سامان

رساندن آن برای او از آفرینش حکایات تودرتو و شاخه‌وار (به سبک مولانا) مهم‌تر بوده

است. عمّان در شیوه‌های شاعری صاحب‌سبک نیست؛ یعنی خیالات و تصرّفات

شاعرانه او در صورخیال، کلیشه‌ای از سبک امثال عطار نیشابوری است و از هیجانات و انقلابات لفظی و معنایی مولانا در سبک و زبان عمّان چندان خبری دیده نمی‌شود. نگاه عمّان سامانی به مولانا و عطار مانند سایر شاعران سبک بازگشت ادبی، نگاهی آمیخته با احترام است و شباهت‌های شعری او با آن دو شاعر بزرگ، نه از سر تفتن، بلکه از روی اجباری سبکی است. سبک بازگشت، عمّان سامانی را واداشته است تا به سبک مولانا و عطار نگاهی مقلدانه داشته باشد. در "گنجینه‌الاسرار" ابیات فراوانی می‌توان یافت که به آثار این دو شاعر بزرگ شباهت دارند. اکنون به نمونه‌هایی از این هم‌سانی‌ها اشاره می‌شود:

«خه‌خه ای موسیچه موسی صفت خوش و خوشی از کوه عرفان در خرام» (عطار، ۱۳۸۰: ۳۵)	خیز و موسیقار زن در معرفت
---	---------------------------

«بخ‌بخ ای صهبای جان‌افروز ما بخ‌بخ ای صهبای جان‌پرورد ما» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۳۰)	عشرت شب انبساط روز ما مرهم زخم و دوی درد ما
--	--

در کلام مولانا گاهی با ندا و مناداهایی روبه‌رو هستیم که خود منادا از کلام حذف شده است و پس از حرف ندا، صفت یا حالتی از منادا در کلام باقی مانده است. این‌گونه ندا و منادا در گنجینه‌الاسرار عمّان نیز یافت می‌شود.

«ای خرد و رای‌تان از رای من از عطا‌های جهان‌آرای من» (مولوی، ۱۳۷۸: ۱۳۶)	
---	--

«ای در ابرویت ندیده کس گره ای چو میکاییل راد و رزق ده» (همان: ۵۱)	
---	--

«ای به حیرت مانده اندر شام داج آفتاب آمد برون اطفی‌السراج» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۴)	
---	--

«ای ز شبهت مادر گیتی عقیق
ای به حق ما را صراط مستقیم»
(همان: ۳۱)

از موارد ارتباط کلام عثمان با عطار این است که در شعر هر دو، با حماسه‌ای عارفانه و عرفانی حماسی روبه‌رو هستیم، اما از آن‌جا که مثنوی مولانا بیش‌تر جنبه تعلیمی - فراخور حال به سوی طنز و مطایبه پیش‌می‌رود، در حالی که "گنجینه‌الاسرار" حاوی غم‌نامه‌ای است و با مثنوی مولانا از این جهت به لحاظ مفهومی هم‌سنخ نیست. اما با این اوصاف، وقتی نگاهی گذرا به ابیات "گنجینه‌الاسرار" بیندازیم، خواهیم دید که ابیاتی که حاوی صنایع لفظی هستند و یا بدون هیچ‌گونه آرایش و صنعتی رویداد را روایت می‌کنند طنین کلام عطار را دارند و ابیاتی که به استعاره، تشبیه و کنایه روی آورده‌اند، مولانا را به ذهن می‌آورد.

روایت

اصولاً در هر متنی که بر اساس توالی زمانی و رویدادهای وابسته شکل گرفته باشد، روایت هم ایجاد می‌شود. پیش از آن‌که به نوع روایت در منظومه "گنجینه‌الاسرار" اشاره کنیم، بهتر است به طور گذرا درباره چیهستی روایت، مطالبی بدانیم. «از دیدگاه نشانه‌شناسانی چون "بارت" روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود. هیچ مردمی در هیچ‌جا بدون روایت وجود ندارند. روایت می‌تواند به کلام گفتاری، نوشتاری، به تصویر ثابت و متحرک، به ایما و اشاره و به آمیزه سامان‌یافته‌ای از تمام این‌ها تکیه کند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ و خبر و مکالمه حضور دارد» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۲). «هر روایت از نقشه، نظم یا الگو و شمایی از حوادث شکل گرفته است که به آن طرح می‌گویند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶).

«طرح همان بخش پویا و دارای حرکت روایت است. مجموعه‌ای از افعال و مسندالیه‌ها که شرایطی را توصیف می‌کند، تغییر حالتی را شرح می‌دهد و یا نمایانگر عملی است، طرح نامیده می‌شود» (همان: ۴۳). «آنچه که طرح را می‌سازد، سازمان‌بندی و نظم مشخصی است که سازه‌های طرح نامیده می‌شود. این سازمان‌بندی یا مبتنی است بر اصل علیت و ترتیب زمانی، یا بدون علیت و بدون توجه به زمان صورت می‌گیرد. نوع اول، آثار موضوع‌دار مثل داستان و رمان و حماسه را دربر می‌گیرد و نوع دوم خاص آثار بدون موضوع مانند شعر است» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۵).

هم‌چنان که در ابتدای سخن اشاره شد، "گنجینه‌الاسرار" عثمان از بیانی التقاطی پیروی می‌کند. با توجه به تعریفی که از وابستگی زمانی و علیتی طرح ارائه دادیم و نیز به عنایت به این‌که آنچه را موضوع‌دار بود، در حیطه داستان قرار داده‌اند و آنچه را که از موضوع و زمان خاصی پیروی نمی‌کند در ساحت شعر دسته‌بندی کرده‌اند، می‌توانیم "گنجینه‌الاسرار" را آمیزه‌ای از این دو بدانیم. از یک سو بن‌مایه و آغاز روایت به زمانی بی‌آغاز و بی‌مکان یعنی ازل یا الست باز می‌گردد و از سوی دیگر به رویدادی تاریخی می‌پیوندد. از این جهت می‌توان چنین ادعا کرد که "گنجینه‌الاسرار" میان شعر و روایت تاریخی در نوسان است. ارزشمندترین بعد هنری این اثر در همین نکته نهفته است. چرا که شاعر با ذوق خود یک واقعه تاریخی را آن‌چنان با رویدادی پیشاتاریخی و فراروایتی پیوند داده است، که آنچه پدید آمده است بازگفتی بدیع و تازه از آن رویداد است. اکنون با نگاهی تفصیلی‌تر به چگونگی ساخت این مدل می‌پردازیم.

شراب الست

«وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ» (اعراف / ۱۷۲).

این آیه، حدیث عاشقی انسان به معشوق ازلی است که در طول تاریخ هزارساله ادبیات فارسی از سوی بسیاری از شاعران به آن اشاره شده است. حافظ پیش از هر شاعر دیگری بن‌مایه اندیشگی خود را بر این آیه نهاده است. این پیمان میان خدا و ارواح آدمیان در آغاز آفرینش - که یادآور واقعه مشابهی که در دیانت زرتشتی و پیمان میان اهورامزدا و فروهر آدمیان (جنبه مینوی و روحانی انسان در عالم منوک) - است و از دوستی و پیوند عاشقانه‌ای خبر می‌دهد که از ازل میان انسان و خدا برقرار می‌شود» (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۴۴).

ارتباط واقعه عاشورا با روایت‌های پیشاتاریخی و تاریخی در اخبار و احادیث فراوانی ذکر شده است. برای مثال گفته شده است که آدم ابوالبشر^(ع) بر حسین و فرزندان او گریسته است. هم‌چنین این جریان را در پیوند با دیگر پیامبران از جمله نوح، موسی و عیسی نیز نقل کرده‌اند. می‌توان چنین نتیجه گرفت که؛ آیه مذکور به علاوه روایت بالا باعث شده‌اند که واقعه تاریخی در ذهن عثمان سامانی با رویدادی ماورای بشر بیامیزد و ساختی جدید از واقعه عاشورا ارائه شود. روایت این تراژدی جاودانه بشری به گونه‌ای پرداخت شده است که ازل و ابد را دربر گرفته است. ابتدای این روایت به گونه‌ای تقابل خیر و شر را نیز بیان می‌کند.

در آغاز رویداد، صحنه‌ای پیش روی مخاطب نمایان‌گر می‌شود که خداوند شرابی مردافکن در حلقه وجود قرار داده است و از میان نور موجودات، کسی را طلب می‌کند که یارای نوشیدن آن را داشته باشد. این روایت هم‌چنان که گفتیم و خود عثمان نیز در اثرش به آن اشاره کرده است، هم به عهد الست باز می‌گردد و هم به آیه امانت. خدا در قرآن می‌فرماید:

«إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا» (الاحزاب / ۷۲).

برای آن‌که آنچه می‌گوییم واضح‌تر باشد به ابیاتی از "گنجینه‌الاسرار" می‌پردازیم:

«پرده‌ای کاندرا برابر داشتند	وقت آمد پرده را برداشتند
ساقی‌ای با ساغری چون آفتاب	آمد و عشق اندر آن ساغر شراب
پس ندا داد او نه پنهان بر ملا	کالصلا ای باده‌خواران الصلا
همچو این می‌خوشگوار و صاف نیست	ترک این می‌گفتن از انصاف نیست
حبذا زین می‌که هر کس مست اوست	خلقت اشیا مقام پست اوست
هر که این می‌خورد جهل از کف بهشت	گام اول پای کوبد در بهشت»

(عنان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۹)

پیش از آن‌که به تجزیه و تحلیل نوع روایت در آغاز کتاب بپردازیم، بهتر است بسیار گذرا درباره‌ی نظر زبان‌شناسان پیرامون ساختار روایت سخن بگوییم.

ساختار نحوی متن

پراپ روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت از حالتی متعادل به حالت غیرمتعادل و بازگشت دوباره به حالت متعادل را بیان می‌کند. "تودوروف"، ساختارگرای فرانسوی، نیز به این ویژگی توجه کرده است و کم‌ترین ترفند کامل را حالت گذر از یک وضعیت متعادل به حالت دیگر - که با حالت نخست متفاوت است - می‌داند (رک. تودوروف، ۱۳۷۹: ۹۱ و احمدی، ۱۳۷۵: ۳۱۲).

«در هر قصه‌ای الزاماً با برقراری تعادل دوباره روبه‌رو نیستیم. بنا بر این بعد از مرحله‌ی آغازین مرحله‌ی دیگری را می‌گذاریم» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳). «تودوروف در شناخت ساز و کار روایت از واژه‌ی دستور داستان بهره می‌برد. کاربرد این واژه آشکارا زاده‌ی تشابه با دستور زبان‌شناسی است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۳). از دید تودوروف واحدهای ساختاری روایت را به ترتیب زیر می‌توان مشخص کرد:

الف) گزاره: کوچک‌ترین واحد روایی است.

ب) پی‌رفت: واحد بزرگ‌تر از گزاره و خود شامل چند گزاره است. یک پی‌رفت کامل همیشه و فقط متشکل از پنج گزاره خواهد بود:

۱. حالت تعادل ۲. نیرویی که تعادل را برهم می‌زند ۳. عدم تعادل ۴. نیرویی در جهت مخالف ۵. تعادلی متفاوت با حالت اولیه.

بنابراین در یک روایت دو نوع اپیزود وجود دارد: اپیزودهایی که حالتی (متعادل یا نامتعادل) را توصیف می‌کنند و اپیزودهایی که توصیف‌کننده گذار یک حالت به حالتی دیگر هستند (رک. تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۸-۹۱).

حال با این مقدمه به روایت "گنجینه‌الاسرار" و آغاز آفرینش انسان و عهد الست می‌پردازیم. پیش از آن‌که به جزئیات روایت با نگاه به مقدمه زبان‌شناسانه بالا پردازیم، ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که این جزئیات تنها در آغاز کتاب یعنی آن بخش از روایت که به عالم ذر مرتبط است، اشاره دارد و وقتی جریان تاریخی واقعه عاشورا مورد نظر است، روایت، بسیار گذرا و شتاب‌زده بیان شده و بیش‌تر تلاش عمّان برای رنگ و لعاب عارفانه بخشیدن به روایت، صرف می‌شود.

الف) نحوه روایت در گنجینه‌الاسرار

هم‌چنان که گفته شد تنها در بخش اول یعنی آن‌جا که ساقی (خداوند) شراب عشق را در پیمانه ریخته است و می‌خواهد کسانی برای نوشیدنش به پا خیزند، می‌توان رگه‌هایی از نحو روایت را جست‌وجو کرد. پنج بخش یک پی‌رفت در روایت آفرینش و شراب عشق چه آن‌جا که دوستان خداوند و نیکان مدّ نظرند و چه آن‌جا که اشقیاء مورد اشاره واقع شده‌اند، دیده می‌شود. اکنون با ذکر ابیاتی از این بخش کتاب، این پنج گزاره پی‌رفت را آشکار می‌کنیم:

الف - ۱) تعادل اولیه

«پرده‌ای کاندرا برابر داشتند وقت آمد پرده را برداشتند»
(عثمان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۹)

در مصرع اول این بیت در صحنه، حالت تعادل اولیه برقرار است و گزاره بخش اول یک پی‌رفت را ساخته است. به این ترتیب که، حالت روایت از سکون و تعادل، آغاز می‌شود. پرده‌ای در برابر چیزی کشیده شده است. این صحنه (مصرع اول) هم‌چنان که گفته شد، می‌تواند هسته یک گزاره باشد. با آمدن مصرع دوم و ابیات بعدی زنجیره‌ای از گزاره‌ها فراهم می‌شود که به تشکیل پی‌رفت می‌انجامد. از مصرع دوم به بعد این تعادل به هم می‌خورد و سکون در روایت از بین می‌رود و جریان روایت برقرار می‌شود و کنش‌های پیاپی رخ می‌دهند.

الف - ۲) نیرویی که تعادل را بر هم می‌زند

«پس ندا داد او نه پنهان بر ملا کالصلا ای باده‌خواران الصلا
همچو این می خوشگوار و صاف نیست ترک این می گفتن از انصاف نیست»
(همان)

در گزاره دوم این پی‌رفت، دعوت ساقی برای نوشیدن می صاف و خوشگوار، تعادل اولیه را بر هم می‌زند.

الف - ۳) عدم تعادل

«پرده‌ای کاندرا برابر داشتند وقت آمد پرده را برداشتند
ساقی‌ای با ساغری چون آفتاب آمد و عشق اندر آن ساغر شراب
جمله ذرات از جا خاستند ساغر می را ز ساقی خواستند

سرکشید اول به دعوی آسمان
فرقه دیگر به بوقائع شدند
بود آن می از تغیر در خروش
چون موافق بالب همدم نشد

کین سعادت را به خود بردی گمان
فرقه‌ای از خوردنش مانع شدند
در دل ساغر چو می در خم بجوش
آن همه خوردند اصلاً کم نشد»
(همان: ۲۰)

الف-۴) نیرویی در جهت مخالف

«باز ساقی گفت تا چند انتظار
ای قدح‌پیما درآ هویی بزن
زینت‌افزای بساط نشأتین
گفت آن کس را که می‌جویی منم»
(همان: ۲۲)

ای حریف لابلالی سر برآر
گوی چوگانت سرم گویی بزن
سرور و سرخیل مخموران حسین
باده‌خواری را که می‌جویی منم»
(همان: ۲۲)

الف-۵) تعادلی متفاوت با حالت اولیه

«باز گفت از این شراب خوش‌گوار
دیگر از ساقی نشان باقی نبود
خود به معنی باده بود و جام بود
شد تهی بزم از منی و از تهی»
(همان)

دیگرت گرهست یک ساغر بیار
زانکه آن می‌خواره جز ساقی نبود
گر به صورت رند دُرد آشام بود
اتحاد آمد به یک سو شد دویی»
(همان)

هم‌چنان که می‌بینیم در مرحله پایانی تعادلی دیگر که حاصل شده است، تهی شدن جام ساقی و اتحاد عاشق و معشوق است. بدین ترتیب از توالی پنج‌گزاره یک پی‌رفت روایی حاصل آمده است.

شیوه روایت عثمان در ادامه مثنوی گنجینه‌الاسرار به گونه‌ای خاص دنبال می‌شود. بدین صورت که؛ هر کدام از شخصیت‌ها با یکی از صفت‌های بارزشان وارد روند روایت می‌شوند و شاعر با تکیه بر این رویدادهای متغیر به بهانه اصلی خود یعنی تأویل عرفانی

خود از واقعه عاشورا، می‌رسد. در ابتدای روایت از هر شخصیت گوشه‌ای از رویدادهای واقعه عاشورا با تکیه بر رخداد تاریخی بیان می‌شود، شاعر به سراغ اصطلاحات عرفانی می‌رود و اصراری بر ادامه دادن روایت واقعه تاریخی نمی‌ورزد. می‌توان چنین قلمداد کرد که عثمان "چه گفتن" را به خوبی با "چگونه گفتن" درآمیخته است، در ابتدای سرنوشت هر کدام از شخصیت‌ها به "چه گفتن" پرداخته است و سپس بیش‌تر توان ذهنی خود را صرف "چگونه گفتن" کرده است، که نتیجه آن همان‌طور که گفتیم آفرینش یک اثر عرفانی و نمادین است.

از میان رزمگه تا پیش شاه	«اکبر آمد العطش‌گویان ز راه
می‌ندانم زنده‌ام یا مرده‌ام	کای پدر جان از عطش افسرده‌ام
سر حق است این و عشقش کاشف است	این عطش رمز است و عارف واقف است
اکبر خود را که لبریز از خداست	دید شاه دین که سلطان هدی است
آب و خاکش را هوای آتشی است	عشق پاکش را هوای سرکشی است
مستیش از دیگران افزون‌تر است	شورش صهبای عشقش در سر است
فاش دعوی خدایی می‌کند»	اینک از مجلس جدایی می‌کند

(همان: ۶۹-۶۸)

ب) راوی

«روایت تنها محدود به قصه و داستان نیست و نمونه‌های آن را در فرهنگ شفاهی، نوشتاری و دیداری می‌توان یافت. علی‌رغم این تنوع هر متنی روایی نیاز به واسطه‌ای دارد، فرد یا منبعی که آن را نقل کند. این صدا، فرد یا منبع راوی است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۱).

«نکته‌ای که باید به آن توجه کرد دیدگاه راوی است یعنی منظری است که راوی برای نگرستن به داستان انتخاب می‌کند» (همان: ۹۵). با توجه به جایگاه و فاصله راوی می‌توان انواع دیدگاه را به سه گروه تقسیم کرد:

ب-۱) دیدگاه از پشت سر وقایع: راوی دانای کل یا برتر

ب-۲) دیدگاه روبه‌رو و همسان: اطلاعات راوی به اندازه شخصیت‌هاست

ب-۳) دیدگاه خارج: راوی عینی و شاهد است و از شخصیت‌ها اطلاع کم‌تری دارد.

"گنجینه‌الاسرار" از دیدگاه دانای کل روایت شده است. اما تفاوتی که این روایت با راوی دانای کل دارد در این است که خود دانای کل گاهی ابراز می‌کند که بخشی از رویداد از او پوشیده شده است، برای مثال در مواجهه زینب^(س) و امام حسین^(ع) در صحنه پایانی به این ابیات برمی‌خوریم:

«شد پیاده بر زمین زانو نهاد	بر سر زانو سر بانو نهاد
بس در آغوش نشانید و نشست	دست در دل زد دل آوردش به دست
گفتگو کردند با هم متصل	این به آن و آن بر این از راه دل
دیگر این‌جا گفتگو را راه نیست	پرده افکندند و کس آگاه نیست»

(عنان سامانی، ۱۳۷۲: ۷۹)

نکته دیگری که حائز اهمیت است این‌که، از همان ابتدای ابیات "گنجینه‌الاسرار" عثمان میان خود و کسی که شعر را به او الهام می‌بخشد، تمایز قائل است و این تمایز میان راوی و مؤلف در میان اکثر نویسندگان دیده می‌شود. گاهی نویسندگان اذعان دارند که کسی که رویدادهای یک رمان یا داستان را یک‌به‌یک تعریف می‌کند با آن‌ها فاصله دارد.

«کیست این پنهان مرا در جان و تن	کز زبان من همی گوید سخن
این‌که گوید از لب من راز کیست	بنگرید این صاحب آواز کیست
در من این‌سان خودنمایی می‌کند	ادعای آشنایی می‌کند
کیست این گویا شنوا در تنم	باورم یارب نیاید کین منم»

(همان: ۱۷)

نتیجه

در ادبیات هر زبانی شیوه‌های بیان مفاهیم گوناگون‌اند. همین گوناگونی باعث می‌شود که سبک‌های ادبی متعدد شکل بگیرند. پس از گذر زمان برخی از آثار ادبی در هم‌گرایی و پیوند سبک‌های مختلف کوشش می‌کنند. در این میان قلّه‌های هر سبک، مورد نظر پیونددهندگان سبک‌ها می‌باشند. عثمان سامانی در اثر ارزنده خود، "گنجینه‌الاسرار" به این کار دست یازیده است. در این اثر، شبکه‌های درهم‌تنیده پیوند آثار ادبی مختلف دیده می‌شود. از سویی زبان و نحوه بیان، با سعدی در گلستان و نصرالله منشی در کلیله و دمنه هماهنگ است و از سوی دیگر صدای عطار از ابیات او شنیده می‌شود. پیوند دیگر در حیطه تاریخ و عرفان است. در گنجینه‌الاسرار واقعه تاریخی عاشورا با تعبیری عارفانه بیان شده است و این مایه جذابیت این اثر است. هم‌چنان که گفته شد در حیطه روایت نیز کارکرد عثمان بدیع و تازه است.

از دید ساختارگرایانه، نقادانی چون "تودوروف" بر این عقیده‌اند که یک روایت شامل پنج بخش است:

۱. حالت تعادل ۲. نیروی برهم زننده تعادل ۳. عدم تعادل ۴. نیروی در جریان متفاوت ۵. حالت تعادلی متفاوت با حالت اولیه. در این مقاله دیدیم اثری که عثمان خلق کرده است به خوبی با معیارهای این‌گونه نقد ساختارگرایانه قابل بررسی است. در جای جای اثر، روایت به گونه‌ای در پیوند با تعبیر عرفانی پیش رفته است که این پنج مرحله به وضوح قابل پی‌گیری است. همین شگرد سبب شده است که از یک واقعه تاریخی که مکرراً برای مخاطبان بیان می‌شود، روایتی پی‌ریزی شود که غبار عادت را از آن می‌سترد و افق دید متن را از ازل تا ابد وسعت می‌بخشد. از این دید می‌توان "گنجینه‌الاسرار" را اثری کم‌نظیر دانست.

در این تحقیق دریافتیم که عثمان سامانی سعی دارد از میان انواع زاویه دید و

نگاه ساختارگرایانه به... • دکتر مظاهر نیک‌خواه، حجت‌الله ربیعی، فرشید باقری • صص ۱۶۸-۱۵۱ □ ۱۶۷

فاصله‌گذاری میان راوی و متن، آن را برگزیند که بیش‌ترین کاربرد را برای متنی با روایت خاص داشته باشد. طبیعی است که روایت یک متن از عالم "ذر" و عهد الست آغاز شود و تمام پهنای هستی را درنوردد و به رستاخیز بینجامد، نیازمند روایت‌گری است که توان بیان این پهنه مفهومی را داشته باشد. در نتیجه راوی در "گنجینه‌الاسرار" دانای کل است. البته گاه از آن‌جا که بیان، رمزآلود و عارفانه است، راوی بخشی از روایت را در پرده ابهام نگاه می‌دارد و در حقیقت با ایجاد فضای مه‌آلود پی‌رنگ عرفانی اثر را تقویت می‌کند. به کوتاه سخن می‌توان گفت: "عمّان سامانی" در "گنجینه‌الاسرار" از مؤلفه‌های گوناگونی چون سبک، نوع روایت و راوی بهره‌جسته است تا بتواند خوانشی جدید از رخدادی تاریخی ارائه دهد.

منابع

قرآن کریم. (۱۳۸۴). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. قم: الهادی.

۱. آسایرگر، آرتور. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۵). درس‌های فلسفه هنر. ج ۲. تهران: مرکز.
۳. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. فردا: اصفهان.
۴. ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
۵. بهار، محمدتقی. (۱۳۳۷). سبک‌شناسی. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). گمشده لب دریا. تهران: سخن.
۷. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.
۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). سبک‌شناسی شعر. ج ۶. تهران: فردوس.
۹. عثمان سامانی، میرزا نورالله. (۱۳۷۲). گنجینه الاسرار. اصفهان: تقفی.
۱۰. فریدالدین، عطار نیشابوری. (۱۳۸۰). منطق الطیر. تصحیح سید صادق گوهرین. ج ۱۷. تهران: علمی فرهنگی.
۱۱. منشی، نصرالله. (۱۳۷۹). کلیده و دمنه. تصحیح مجتبی مینوی. ج ۱۹. تهران: امیرکبیر.
۱۲. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۸). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. ج ۳. تهران: ققنوس.

"شخصیت پردازی" در شش داستان کوتاه هوشنگ گلشیری

دکتر لیلا هاشمیان^۱، رضوان صفایی صابر^۲

چکیده

شخصیت پردازی، یکی از مؤلفه‌های اصلی داستان‌نویسی به شمار می‌آید. قدرت هنری نویسنده در تکامل و پرورش هرچه بهتر شخصیت‌ها در بطن داستان، می‌تواند از نقاط قوت سبک نویسنده او و عامل جذب مخاطب باشد. در ایران در پی آشنایی داستان‌نویسان با آثار منتشرشده نویسندگان غربی، گرایش‌ها به سوی جریان نگارش رمان‌های روان‌شناسانه و متکی بر عنصر شخصیت افزایش یافت. یکی از نویسندگانی که در این زمینه گام نهاد، «هوشنگ گلشیری» است که با خلق آثاری که هر چند تعدادشان اندک است، توانست سبک و شیوه خاص خود را در زمینه آثاری که مبتنی بر شخصیت پردازی قوی و نشان دادن دغدغه‌های ذهنی و روانی آن‌ها هستند، تثبیت کند. در این مقاله کوشش می‌شود با تکیه بر شش داستان کوتاه از گلشیری، عنصر شخصیت پردازی در آثار او بررسی شود. کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه، شخصیت پردازی، قهرمان داستان، هوشنگ گلشیری

D_hashemian@basu.ac.ir

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان.

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

تاریخ پذیرش: ۸۹/۱۰/۳۰

تاریخ وصول: ۸۹/۸/۲۰

مقدمه

سال‌های دههٔ چهل در ایران، از نظر ادبی، سال‌های پُر تب‌وتابی است. قلمرو ادبیات در این دهه، شاهد ظهور و بروز داستان‌نویسانی بود که با تلاش برای دست‌یابی به فرم، سبک، ساختار و محتوایی تازه که در خور مناسبات جامعه و مطالبات خوانندگان، با توجه به تغییر نگاه مردم به زندگی باشد، خبر از پیدایش نسل خاص و جدیدی در عرصهٔ داستان‌نویسی دادند. «آثار آنان نشانهٔ نوعی تحرّک درونی در داستان‌نویسی ایران برای گریز از شیوه‌های سنتی نگارش بود. آن‌ها با وجود تفاوت‌های آشکار میان آثارشان، توانستند همچون یک گروه، شیوه‌های متداول داستان‌نویسی را زیر سؤال برند و با نگرش تازه‌ای به داستان - به عنوان جستار - موفق به بازیابی عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات و موقعیت‌های انسانی شوند» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۶۶۳).

بدون شک تأثیر "بوف کور" در پیدایش چنین شناختی از توان موجود در فرم و زبان و ساختار داستان، غیر قابل انکار است. این کتاب را می‌توان به گونه‌ای، منشأ اصلی همهٔ رمان‌های نوآورانه‌ای به حساب آورد که مسیر ادبیات داستانی ایران را برای ورود به جاده‌های داستان‌نویسی مدرن، هم‌گام با تحرّکات تازهٔ جهانی در زمینهٔ ادبیات، هموار کرد. تقریباً در بیش‌تر داستان‌هایی که پس از این رمان نوشته شد، می‌توان ردّپای شخصیت اصلی یعنی مرد نقاش و زندگی ملال‌انگیز و آشفتگی‌های روحی و روانی‌اش را پیدا کرد.

از میان نویسندگانی که تحت تأثیر بوف کور، برای دست‌یابی به سبک و فرم خاص، تلاش‌های فراوانی کردند، داستان‌نویسان گاه‌نامهٔ "جُنگ اصفهان"^(۱)، جایگاه قابل توجهی دارند. «نکتهٔ قابل توجه در کار این نویسندگان، تکثّر سبک آنان است که بر امکانات زیبایی‌شناختی داستان‌نویسی ما می‌افزاید. یعنی هر نویسنده در تلاش برای "مدرن" بودن، تجربه و بدعتی در سبک دارد و آشوب زندگی در شهر بزرگ را به شکل

"شخصیت‌پردازی" در شش داستان کوتاه... • دکتر لیلا هاشمیان، رضوان صفایی‌صابر • صص ۱۶۹-۱۶۹ □ ۱۷۱

خاص خود در ساخت و زبانی بحران‌زده بازتاب می‌دهد» (همان: ۶۶۴). تجربه‌هایی که این نویسندگان مدرنیست در پی تأکید بر کشف سبک و فرمی خاص در نگارش، به دست آورده‌اند، از جایگاه ویژه و ارزشمندی برخوردار است. از برجسته‌ترین این داستان‌نویسان می‌توان به "ابوالحسن نجفی"، "محمد حقوقی"، "تقی مدرسی" و "بهرام صادقی" اشاره کرد.

گویاترین سخن‌گوی جنگ اصفهان را می‌توان "هوشنگ گلشیری" دانست که به سبب گیرایی و جذابیت آثارش، نقشی پررنگ‌تر از بقیه دوستانش در "جنگ اصفهان" و بعدها در کل جامعه ادبی ایران ایفا نمود. او ابتدا کار هنری‌اش را با سرودن شعر آغاز کرد، اما خیلی زود متوجه شد که روح هنریش، بیش‌تر به سمت داستان‌نویسی متمایل است. «با خواندن داستانی از کلودروا، داستان‌نویس فرانسوی به امکانات تازه‌ای در داستان‌نویسی پی‌برد و تغییر اساسی‌ای در مشی ادبی خود داد و در ردیف نویسندگان داستان‌نویس قرار گرفت. جست‌وجو در عمق زمان‌های از دست‌رفته را جانشین حادثه‌پردازی صرف کرد و داستان را به وسیله پژوهش برای شناخت خود و دیگران مبدل ساخت» (همان: ۶۷۲).

گلشیری تحت تأثیر آشنایی با آثار نویسندگان مدرنیست غربی، مانند "کافکا"، "فاکنر" و "مارگریت دوراس"، علاقه شدیدی به پردازش مسائل روان‌شناسانه و دغدغه‌های روحی و روانی انسان‌های تنهایی که در زندگی روزمره و شهری، غرق شده‌اند، پیدا کرد. از آن‌جا که داستان‌های او حول محور کشف و شناخت مسائل درونی شخصیت‌ها می‌چرخند، این‌گونه استنباط می‌شود که یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین عناصر داستانی گلشیری، "شخصیت‌پردازی" است.

«گلشیری در گروهی از داستان‌نویس‌ها قرار می‌گیرد که به خصوصیت‌های فردی و روانی در داستان‌هایشان بیش‌تر از وضعیت و واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی اهمیت می‌دهند و شخصیت‌ها و آدم‌های داستان، بیش‌تر از نظر روان‌شناختی مورد بررسی قرار

می‌گیرند تا مسائل زیستی و محیط اجتماعی آن‌ها. شخصیت‌های داستان‌های او... شخصیت‌هایی هستند جدا شده و منتزع از اجتماع و گرفتار مسائل و تمایلات فردی خاص خود» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۷۳).

بیش‌تر داستان‌هایی که بر پایه مسائل روان‌شناسی و روحی - روانی نوشته شده‌اند، از شخصیت‌پردازی قوی و متکاملی برخوردارند. زیرا ملموس‌ترین عنصری که در این زمینه در دست نویسنده است، همان شخصیت است و مسلماً بیش‌ترین توجه نویسنده به این مؤلفه، باعث رشد و پرورش مناسب آن می‌شود. داستان‌های گلشیری هم از این قاعده مستثنی نیست و توجه وی به مسائل روانی و درونی شخصیت‌ها، سبب آفرینش داستان‌هایی شده که اغلب دارای شخصیت‌پردازی قوی و زیبا هستند.

گلشیری نخستین داستان‌هایش را در مجموعه "مثل همیشه" در سال ۱۳۴۷ ه.ش منتشر کرد. این مجموعه، شامل چند داستان کوتاه جذاب و زیباست که می‌توان آن‌ها را در ردیف بهترین داستان‌های کوتاه وی به حساب آورد. او در این داستان‌ها، کوشیده است تا تصویر عینی و ملموسی از روزمرگی، محدودیت و انزوای افراد متوسط جامعه شهری به نمایش بگذارد. انسان‌های این داستان‌ها، بیش‌تر، کارمندان مجرد و میان‌سالی هستند که در رده‌های پایین ادارات دولتی مشغول به کارند و زندگی ملالت‌بار و رنج‌آوری را سپری می‌کنند. تنهایی و انزوای روحی آنان، باعث شده که در دنیایی بسته و رقت‌انگیز دست و پا بزنند و مانند مرده‌های متحرک، هیچ تلاشی برای بهتر کردن اوضاع زندگی خود نکنند. این افراد، اغلب ساعات روز یا در خانه هستند یا در اداره و با فرارسیدن غروب، با رفتن به میکده‌ها و کتاب‌فروشی‌ها سعی در آرام کردن روح سرگردان و افسرده خود دارند. اما باز نتیجه‌ای نمی‌گیرند و آخر شب گیج و مست به اتاق خود باز می‌گردند تا دوباره روز تکراری دیگری را شروع کنند. «نویسنده به تحول شخصیت آنان، در طی کشمکش‌های زندگی اجتماعی، علاقه‌ای نشان نمی‌دهد، بلکه جست‌وجوی روان‌کاوانه کشف هویت

" شخصیت‌پردازی" در شش داستان کوتاه... • دکتر لیلا هاشمیان، رضوان صفایی‌صابر • صص ۱۶۹-۱۹۱ □ ۱۷۳

خویش از طریق بازشناسی دیگران است که تحوّل آدم‌ها - یا به تعبیر گلشیری "دیگری شدن" آن‌ها - را در پی دارد» (همان: ۶۷۳).

داستان‌های مجموعه یادشده به ترتیب عبارتند از:

الف) شب شک

اولین داستان این مجموعه "شب شک" نام دارد. داستانی زیبا و در عین حال پیچیده که هنر گلشیری را برای ورود به روح شخصیت‌ها و سخن‌گفتن از جایگاه ذهنی آن‌ها، به خوبی بیان می‌کند. این داستان، ماجرای دوستانی است که در حال می‌گساری درباره احتمال خودکشی یکی از دوستانشان یعنی آقای صلواتی، گفت‌وگو می‌کنند. آنان درباره آخرین شبی که در منزل آقای صلواتی بودند سخن می‌گویند و هر کدام درباره آن شب و اتفاقاتی که افتاد، نظر متفاوتی دارند.

عدم اطمینان از چگونگی وقوع خودکشی، چیزی است که در سرتاسر فضای داستان موج می‌زند. هرچند هر کدام از آن‌ها، دچار تردید شدیدی نسبت به گفته‌های خود هستند، اما هم‌چنان بر صحت و حقیقت موضع خود پافشاری می‌کنند. همین تردیدهاست که بستر داستان را مملوّ از نوعی وحشت و تعلیق می‌کند که بر روح و جان شخصیت‌ها چنگ انداخته و تمام ساعات خواب و بیداریشان را اشغال کرده است. در واقع، ذهن این دوستان که وقایع را برای راوی نقل می‌کنند، مرکز ثقل اصلی داستان است. نویسنده با وادار کردن آن‌ها به گفت‌وگو درباره آقای صلواتی، وارد ذهنیاتشان می‌شود و مانند یک شکارچی، با جست‌وجو در اوهام و تخیلات آن‌ها منتظر شکار حقیقت ماجرا است. پرداخت شخصیت‌ها در این داستان، به حدّی کامل است که خواننده، تنها با پی‌گیری نظریات و درک هر کدام از آن‌ها از ماجرا، تصویر واضحی از شخصیت‌ها را در ذهن خود خلق می‌کند.

نویسندگان، اغلب برای به‌نمایش‌گذاشتن هرچه بهتر قهرمانانشان و ارائه تصویر درست و کاملی از آن‌ها، سعی می‌کنند با بیان جزء به جزء مشخصات ظاهری و رفتاری، آن‌ها را به مخاطب معرفی کنند؛ اما هنر گلشیری در این است که بدون دادن هیچ‌گونه توضیح اضافه، فقط با روایت دیالوگ‌ها و در پی آن بیان دغدغه‌های ذهنی شخصیت‌ها، معرفی آن‌ها را به عهده می‌گیرد و باعث شکل‌گیری شناختی کامل و منسجم در تصویر خواننده می‌شود.

تعدد شخصیت‌ها و متعاقب آن، تنوع نظریات و برداشت آنان از یک موضوع واحد، بیانگر این است که میزان آگاهی و هوشیاری و چگونگی درک افراد، چه قدر می‌تواند در ارائه یک نظر درست در مورد یک واقعه، مؤثر باشد. هم‌چنین از لابه‌لای سخنان پرسوناژها در این داستان می‌توان این‌گونه استنباط کرد، که یک حادثه غیر قابل پیش‌بینی و ناگهانی که در عین حال وحشتناک هم هست، به قدری بر روح و روان انسان‌ها تأثیر می‌گذارد، که هوشیاری آنان را در مورد آن موضوع تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و باعث می‌شود که افرادی که در یک ماجرا حضور داشته‌اند، هر کدام نظر متفاوتی در مورد آن بدهند و جالب این‌که هیچ‌یک، از صحت سخنان خود مطمئن نباشند.

آنچه که در پایان داستان، حتی برای خود راوی که شخصیت آگاه‌تری نسبت به بقیه است، موضوع، حل نشده باقی می‌ماند، این است که شاید اصلاً آقای صلواتی خودکشی نکرده باشد و همه این صحنه‌ها را برای این به وجود آورده که از شر دوستان مزاحم و فرصت‌طلبش که نظم زندگیش را به هم زده و آرامش را از او سلب کرده‌اند، خلاص شود. «اما هیچ‌یک از ما چهار نفر (هر چند من هرگز جرأت نکرده‌ام عقیده آن‌ها را بیرسم) نمی‌تواند قبول کند که آقای صلواتی که ما می‌شناختیم، بتواند برای گرفتن نقشه‌اش دست بالا دو هفته تمام، کتاب‌های عزیزش را آن طوری روی زمین پخش و پلا کند و دست‌کم پنج روز تمام از دوتیغه کردن ریشش، دست بردارد و آن جور خودش را به پیسی بیندازد

" شخصیت‌پردازی" در شش داستان کوتاه... • دکتر لیلا هاشمیان، رضوان صفایی‌صابر • صص ۱۶۹-۱۹۱ □ ۱۷۵

که مجبور شود کراوات نزند، عینک نمره به چشمش بگذارد، سیگار بکشد و در تمام طول زمستان و تابستان یخه پالتو و حتی کتتش را تا زیر گوش بالا بکشد، تا آخر عمر، باز آن سبیل چخماقی را روی لب‌هایش تحمل کند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۷۱).

گلشیری در این داستان، بر آن است تا با پدید آوردن فضای شک و تردید و غیر قابل شناخت بودن واقعیت ماجرا، شناخت و درک قابل قبولی از مسائل درونی انسان‌ها عرضه کند. اما با آوردن پاراگراف پایانی داستان، بر این نکته تأکید می‌کند که رسیدن به یک شناخت کلی در مورد انسان‌ها و توجیه رفتار آن‌ها محال است. این برداشت گلشیری یادآور سخن "آندره مالرو" است: «انسان هرگز به عمق انسان نمی‌رسد و تصویرش را در وسعت اطلاعاتی که گرد می‌آورد باز نمی‌یابد، بلکه در پرسش‌هایی که مطرح می‌کند تصویری از خود به دست می‌دهد» (مالرو، ۱۳۶۳: ۲۸).

ب) مثل همیشه

"مثل همیشه" داستان دیگری است که تعریف کاملی از شخصیت‌هایش به خواننده ارائه می‌کند. در این داستان، همه شخصیت‌ها، گرفتار بحران درونی هستند. داستان در مورد نویسنده‌ای است که سرگرم نوشتن یک داستان در مورد کشف یک قتل است. او در خانه پیرمرد و پیرزنی زندگی می‌کند که هر کدام در تنهایی وسیعی، گذران عمر خود را نظاره می‌کنند. آن‌ها پسر خود را از دست داده‌اند و چون دیگر انگیزه‌ای برای ادامه زندگی ندارند، با کارهای ابتدایی و پیش پا افتاده‌ای برای سپری کردن روزها و شب‌های تکراری‌شان، بهانه جور می‌کنند. پیرمرد هر روز مقداری خمیر خردشده را به نوک قلاب ماهی‌گیری می‌چسباند و لبه حوض حیاطش می‌نشیند و به دوایر متحدالمرکزی که مانند کلاف نخ از هم جدا می‌شوند، نگاه می‌کند. با پایان زمستان، پیرزن شیشه ماهی‌ها را درمی‌آورد و چهار ماهی کوچک سرخ و یک ماهی قهوه‌ای را در آب

حوض می‌اندازد و پیرمرد باز با قلاب ماهی‌گیری، سروکله‌اش پیدا می‌شود. پیرزن نیز تمام دلخوشی‌اش این است که چهارم هر ماه برسد و پستیچی نامه‌ای را که پسرش نوشته برای او بیاورد. در واقع او نمی‌داند که نویسنده این نامه‌ها، همسرش است.

روزمرگی و وضعیت ملال‌آور زندگی بی‌روح و راکد، مثل یک مرداب، شخصیت‌های داستان را آرام‌آرام در خود می‌بلعد و این زندگی تکراری به قدری برای آنان عادی می‌شود که آن را بی‌هیچ گلایه‌ای می‌پذیرند. نویسنده که در طبقه بالا زندگی می‌کند و برای نوشتن، در بالکن خانه‌اش می‌نشیند، اعمال و رفتار پیرمرد و پیرزن را نظاره می‌کند و گویی هر روز به تماشای فیلمی می‌نشیند که لحظه‌به‌لحظه‌اش را از بر است. در حقیقت، نویسنده درون داستان، هم داستانی را که خود در حال نگارشش است به پیش می‌برد و هم داستان زندگی پیرمرد و پیرزن را هدایت می‌کند.

از این زوج صاحب‌خانه، پیرمرد، آگاهی و تسلط بیش‌تری به اوضاع و احوالش دارد. او برای این‌که همسرش به خاطر از دست دادن فرزند، دچار فروپاشی و شکست روحی نشود، با نوشتن نامه‌هایی، چنین وانمود می‌کند که پسرشان زنده است و در غربت، به زندگی خود ادامه می‌دهد. وقتی که نویسنده از او سؤال می‌کند که چرا با نوشتن نامه‌های دروغین، همسرش را می‌فریبد، در جواب می‌گوید: «اون زن هم داره بحران خودشو می‌گذرونه، چه‌طور می‌تونه دست خالی باهاش روبرو بشه؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۷۹). پیرمرد اعتقاد جالبی در زندگی دارد. او معتقد است که هر کسی در طول عمرش، جایی و زمانی با بحران خودش روبه‌رو می‌شود و دیگران وظیفه دارند به او در فائق آمدن بر این بحران، کمک کنند.

اما پیرزن که از هیچ چیز مطلع نیست، در تمام ساعات روز به بافتنی می‌پردازد و روزها را به امید فرارسیدن روز مقرر و خواندن نامه تازه‌ای از پسرش پشت سر می‌گذارد. در واقع، آنان مانند سنگ آسیاب، همواره در چرخه تکرار و روزمرگی، به دور شب‌ها و

روزهای خود می‌چرخند؛ اما پیرمرد به مراتب نسبت به این دور باطل، آگاهی و هوشیاری بیش‌تری دارد. نویسنده متوجه می‌شود که صاحب‌خانه‌اش در اداره ثبت احوال کار می‌کرده است. او که روزهای زیادی را مشغول انجام دادن یک کار، یعنی نوشتن تاریخ تولد و تاریخ مرگ، جلوی اسم افراد مختلف بوده، بیش‌تر از هر کسی به یکنواختی حرکت زندگی انسان واقف است. او در یک گفت‌وگو با مستأجرش که اتفاقاً حالا در اداره ثبت احوال، جایگزین وی شده است، می‌گوید:

«پس حرف منو بهتر می‌فهمین، یعنی شما در هفته‌های اول در خودتون یه جور غروری حس می‌کردین، نیست؟ می‌دیدین که تولد و سربازی و ازدواج و طلاق و تخم و ترکه پس انداختن مردم و حتی مرگ اون‌ها دست شماست. اما تا یه ماه گذشت از نوشتن یه اسم تازه و تاریخ تولد و مشخصات دیگه یا خط قرمز روی اسم یکی دیگه کشیدن، دل‌زده شدید. فهمیدین که زندگی یه آدم، خب همینه دیگه، چند تا کلمه و دو سه تا تاریخ و یه خط قرمز...» (همان: ۸۳).

در میان همین گفت‌و شنود، مشخص می‌شود که پسر پیرمرد، پس از بازنشستگی او در همان اداره و همان شغل، مشغول به کار شده، اما چون نتوانسته این ملالت‌زدگی و یکنواختی را تحمل کند و به قول پیرمرد دچار بحران شده، بعد از سه هفته کلافه و سردرگم به پدرش گفته که دیگر نمی‌تواند به این کار ادامه بدهد و پس از یک ماه، دیگر کسی او را ندیده است.

انتخاب شغل مأمور ثبت احوال، برای شخصیت پیرمرد، پسر و حتی نویسنده، نشان از اوج خلاقیت گلشیری دارد. این شغل برای القا کردن حس تکرار و یکنواختی که حاکم بر روح و روان قهرمانان داستان است، بهترین گزینه به شمار می‌آید. پیرمرد به عنوان کسی که سی سال، کارش ثبت تاریخ تولد، ازدواج و مرگ انسان‌هاست، ناخودآگاه جهت‌گیری ذهنیش به این سو متمایل می‌شود که آدمی فقط برای این به دنیا می‌آید که عاقبت روزی

بمیرد. او که همه رویدادهایی را که باید پیش می‌آمده، یعنی تولد و ازدواج و صاحب فرزند شدن را از سر گذرانده، حالا فقط منتظر قسمت پایانی زندگی‌اش است و دیگر کاری برای انجام دادن ندارد.

«اون بحران دیگه از سر من گذشته، حالا چیزی دیگه می‌خواد اتفاق بیفته که هیچ‌کس نمی‌تونه به آدم بگه چه‌طور باید اونو از سر گذروند» (همان: ۸۷).

در واقع، نویسنده با گوش سپردن به سخنان پیرمرد، می‌تواند آینده خود را به وضوح مشاهده کند. پیرمرد راهی را رفته که نویسنده در ابتدای آن ایستاده است. پیرمرد نماینده نسلی از آدم‌های متوسط چه از نظر مالی و چه از نظر فرهنگی است که از ابتدا تا انتهای زندگی‌شان هیچ کار فوق‌العاده‌ای انجام نمی‌دهند و به آنچه پیش می‌آید، راضی هستند و هرگاه از آن‌ها پرسیده شود، آیا از زندگی تکراری و یک‌نواخت خود راضی هستند، در جواب می‌گویند، مگر زندگی جز این، چه می‌تواند باشد. آن‌ها به قدری در چرخه زندگی چرخیده‌اند، که دیگر حتی آرزوها و امیدهایی را که روزی انتظار داشته‌اند با آن‌ها دنیا را فتح کنند، به خاطر نمی‌آورند. او نماینده انسان‌هایی است که از روی تنبلی و بی‌حوصلگی و یا شاید ناتوانی، هیچ تلاشی برای دگرگون کردن اوضاع اطرافشان نمی‌کنند.

گلشیری، پیرمرد را برای نویسنده در حکم یک هشدار عینی قرار داده است. مسیری را که او قرار است، طی کند، پیرمرد در چند جمله برایش شرح می‌دهد:

«تا وقتی کوچکی و نمی‌تونن با خودت حرفی بزنی، به پروای پدر و مادرت می‌پیچن که چرا لباس بچتون این طوره؟ چرا مدرسه‌ش نگذاشتین؟ چرا دستشو به یه کاری بند نکردین؟ بعد که خودت بزرگ شدی قدم به قدم تعقیبت می‌کنن، هی بیخ گوشت ونگ می‌زنن: آقا جون، زن بگیر... بعد از تو می‌خوان که بچه‌دار بشی... بعد می‌رن سر وقت شوهر دادن دخترهات یا زن دادن پسرت. روزی دو سه نفر پیدا می‌کنن... و وقتی تا این جا

" شخصیت‌پردازی" در شش داستان کوتاه... • دکتر لیلا هاشمیان، رضوان صفایی‌صابر • صص ۱۶۹-۱۹۱ □ ۱۷۹

تعقیبت کردن چشم به راهن که حلوات رو بخورن و... باید از نگاهشون بفهمی که جاشونو تنگ کردی، که دیگه زیادی هستی و باید هرچه زودتر تو یه تابوت بخوابی تا سر دست و صلوات‌گویان ببرندت قبرستون، بشورندت و بگذارندت توی قبر و خاک بریزن روت و فاتحشونو بخونن تا خیالشون از تو یه آدم تخت بشه و بتونن روی اسمت یه خط قرمز بکشن.» (همان: ۸۷)

مشاهده می‌شود که سرخوردگی و تألمی که پیرمرد به آن دچار است، در واقع دغدغه اصلی بیش‌تر انسان‌های آن جامعه است و گلشیری با بیان آن‌ها از زبان شخصیت داستانش، آشکار کرده است که به خوبی از مسائل روانی حاکم بر یک جامعه سنتی، آگاه است. نویسنده با شنیدن سخنان پیرمرد با چند گزینۀ روبه‌رو می‌شود. یا مثل او باید این راه را بدون هیچ کم و کاستی تا پایان طی کند و یا اگر قدری حساس‌تر باشد، مثل پسر، خود را ببازد و یا شاید با خلق اثری خارق‌العاده و شاهکار، مسیر زندگی خود را از سقوط به ورطه تکرار و خمودگی و در پایان، فراموشی محض، نجات دهد.

این داستان زیبا با بهره‌گیری هرچه بهتر از عامل شخصیت‌پردازی به عنوان یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های شکل‌گیری یک داستان، تبدیل به یکی از آثار برجسته و جذاب گلشیری شده است که علی‌رغم موضوعی که به آن پرداخته، خواندن چندباره‌اش هرگز خسته‌کننده نیست.

پ) دخمه‌ای برای سمور آبی

این داستان که به شدت وابسته به ذهن شخصیت است، روایت زندگی معلّمی است که تا حدّی شعور و آگاهی خود را از دست داده و تبدیل به انسانی نیمه‌دیوانه شده است. او که در هذیان‌ها و تخیلات ذهن بیمارگونه خود، دست و پا می‌زند، همه وقایع و ماجراها و دیده‌ها و شنیده‌ها را مانند کوله‌باری سنگین و طاقت‌فرسا، بر دوش خود حمل می‌کند و به

تدریج زیر بار این همه یأس و ناامیدی و افکار مشوش، دچار اضمحلال کامل روانی می‌گردد و برای فرار از رنج عظیمی که به آن گرفتار است، راهی جز مرگ نمی‌یابد. «معلم مجرد داستان، که گویا روایتی از خود گلشیری است، فردی بی‌هویت و اسیر نحوی غم غربت، گنگ و رنج‌آور است و او را می‌توان نمادی از فرد بی‌هویت و ورشکسته‌ای دانست که فرماسیون شبه‌مدرنیسم و وضعیت هولناک برزخی آن، پدید آورده است» (زرشناس، ۱۳۸۷: ۸۲).

او که در دنیای ذهنی خود زندگی می‌کند، در عالم خیال ازدواج می‌کند، زندگی زناشویی موفق‌تری را سپری نمی‌کند و به دام روزمرگی و بیهودگی می‌افتد؛ تا آن‌جا که مجبور می‌شود زنش را بکشد و در باغچه‌خانه‌اش دفن کند. بعد از آن، دچار توهم توطئه و تعقیب می‌شود و ترس از گرفتار شدن و فاش شدن ماجرا، بر ثانیه‌های زندگی‌اش، سنگینی می‌کند. «در آغاز، فشار اندک است، به اندازه‌ی وزن قناری که راوی در دوره‌ی کودکی داشت. اما همراه با رشد داستان و گذر از کودکی، فشارها بیش‌تر می‌شود، غم و بیهودگی، بهمن‌وار می‌آید، به وزن گربه‌ای می‌رسد و سپس سمور بزرگی می‌شود که نفس راوی را زیر بار خود بند می‌آورد. راوی می‌خواهد با خون خود آن جثه‌ی عظیم را از سینه‌اش بشوید» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۶۷۵).

شخصیت معلم، سخن‌گوی انسان‌هایی است که از همه چیز و همه کس بریده‌اند. نه در زمین جایگاه و پناهگاهی دارند و نه ارتباط خود را با آسمان حفظ کرده‌اند و چون هیچ نقطه‌ی روشنی پیش روی خود نمی‌بینند، به ناچار دست به دامن یادها و خاطره‌ها و تخیلات خود می‌زنند. تا جایی که این توهمات رشد می‌کنند و کم‌کم برای شخص تبدیل به واقعیت می‌گردند. «وحشت از تعقیب و دست‌گیری، فشارهای ذهنی مرد را افزون می‌کنند و عاقبت، دخمه‌ای برای او می‌سازند و در آن زنده به گورش می‌کنند. مرد عاصی بر سرنوشت و سنت‌ها، برای این‌که سمور فشارهای تجسدیافته را بکشد و خود را برهاند

باید "دیگری" شود، به یاد خودش نباشد، چنین است که جز مرگ راهی نمی‌یابد» (همان: ۶۷۶).

ت) مردی با کراوات سرخ

این داستان، ماجرای مأموری مخفی است که وظیفه دارد در مورد مردی به نام "س.م" تحقیق کند. او از آشنایان و همسایگان و کاسب‌های محل آقای "س.م" پرس‌وجو می‌کند و نتیجه تحقیقاتش را به مافوق خود گزارش می‌دهد. این داستان که به شیوه رئالیستی بیان شده، دو مسأله را در بطن خود پرورش داده است: یکی مسأله بحران تعقیب و زیر نظر گرفتن انسان‌ها که شاکله اصلی نظام استبدادی را تشکیل می‌دهد و دیگری مسأله تغییر هویت دادن و تبدیل شدن به دیگری از طریق جست‌وجو و کندوکاو در شخصیت دیگران. در این داستان، مخاطب، مستقیماً با آقای "س.م" آشنا نمی‌شود، اما از طریق جست‌وجوهای مأمور، هم شخصیت آقای "س.م" و هم شخصیت مأمور، کم‌وبیش آشکار می‌گردد. مأمور مخفی بعد از تحقیقاتی که از دیگران درباره سوژه مورد نظر انجام می‌دهد، خودش نیز چندبار با وی روبه‌رو می‌شود. سپس با کنار هم چیدن دیده‌ها و شنیده‌هایش، شناختی از "س.م" به دست می‌آورد و به مافوق خود، ارجاع می‌دهد. «راوی جست‌وجوگر با هر تلاش برای شناختن س.م، گامی به شناخت خود نزدیک می‌شود. برای نزدیک شدن به س.م و شناختن او، ناچار به انجام دادن کارهایی می‌شود که او را شبیه س.م می‌کنند. او که در آغاز با اطمینان صحبت می‌کرد، به مرور، اسیر ابهام‌هایی می‌شود که در واقعیت و خیال وجود دارند» (همان: ۶۷۶).

گلشیری برای ارائه پدراخت قابل قبولی از شخصیت مأمور، ظرافت‌های زیبایی را به کار برده است. یکی از خصوصیات باورپذیری که به مأمور داستانش تزریق کرده، این است که این شخصیت در تک‌گویی‌های خود که در واقع متن گزارش به مافوقش است،

علاوه بر شرح چیزهایی که دیده و شنیده، قضاوت‌های مداومی هم درباره مسائل و آدم‌های دور و برش می‌کند.

«آدم‌های دنیا دو دسته‌اند: یا غروب می‌توانند توی خانه‌شان بند بشوند و با زن‌هاشان، بچه‌هاشان و یا احیاناً با کتاب‌ها و یا گل‌های باغچه‌شان سرگرم شوند و یا می‌زنند بیرون. این جور آدم‌ها را باید کنار پیاده‌روها، توی کافه‌ها و سینماها پیدا کرد. آقای س. م، از دسته اخیر است... حالا به جرأت می‌توانم بگویم که آقای س. م. شلوارش را زیر تشک می‌گذارد و حتی در این مورد هم دقت نمی‌کند. من در همان نگاه اول توانستم دو خط روی زانوی شلوارش تشخیص بدهم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۵۶).

یا در جایی دیگر می‌گوید: «به نظر من آدم‌های عینکی، به خصوص آن‌ها که عینک دودی به چشم دارند یا حتی عینک نمره، خطرناک‌ترین و یا دست کم مشکوک‌ترین آدم‌ها هستند. برای این‌که ما نمی‌دانیم پشت آن شیشه‌ها چه می‌گذرد» (همان: ۱۵۷).

این قضاوت‌ها و اطمینان از صحت و درستی آن‌ها به خوبی می‌تواند بیانگر یک شخصیت مأمور مخفی باشد که کاری جز جست‌وجو در مسائل و جزئیات زندگی دیگران ندارد. گلشیری به زیبایی هرچه تمام‌تر، این خصوصیت را در شخصیت مأمور مخفی داستانش گنجانده است و البته این اظهارنظرها، آن قدر در بطن ماجرا جافتاده که نه تنها، به طور آزاردهنده‌ای خودنمایی نمی‌کند، بلکه باعث به وجود آمدن طنزگیری هم شده است.

نکته جالب توجه دیگر در این داستان، این است که مأمور مخفی به قدری در زندگی و اعمال و رفتار آقای "س. م" دقیق می‌شود که کم‌کم دچار مسخ تدریجی می‌گردد. این مسخ هویت، ابتدا با سیگارکشیدن که یکی از عادت‌های آقای "س. م" است، شروع می‌شود و بعد به تقلید طرز لباس پوشیدن و حرکات و رفتار او منجر می‌شود. این یکی شدن یا به تعبیری تبدیل شدن به دیگری تا آن جا پیش می‌رود که هنگامی که مأمور، کارتتش را به

آقای "س.م" نشان می‌دهد با خود فکر می‌کند:

«درست مثل این بود که آدم کارتتش را نشان خودش بدهد، یا خودش را توی آینه

ببیند و خیلی ساده موهایش را شانه بزند و یا نزند» (همان: ۱۶۹).

لحن صادقانه و موشکافانه‌ای که مأمور در گزارش به مافوق خود به کار می‌برد، با بیان دقیق جزئیاتی که با آن‌ها برخورد داشته، همراه با طنزی ظریف است که گاهی در خلال خواندن، لبخند بر لبان مخاطب می‌نشانند و این نکته را فرایاد می‌آورد که افراد، هر چند دارای مشاغلی پیچیده و خطرناک مانند مأمور مخفی باشند، که حتی اسمش نیز باعث ایجاد هراس می‌گردد، می‌توانند روحیه طنز و لطیف خود را حفظ کنند و این یکی دیگر از نکاتی است که گلشیری به خوبی به آن پرداخته و ابعاد شخصیتی این مأمور را یکی پس از دیگری به مخاطبش، نشان می‌دهد.

با وجود این که شخصیت مأمور مخفی به واسطه شغلش نباید زیاد مورد علاقه قرار گیرد و در ردیف پرسوناژهای محبوب به حساب آید، اما نوع نگارش گلشیری و پرداخت خوبی که از قهرمان داستانش کرده، او را به یکی از دوست‌داشتنی‌ترین شخصیت‌های داستان‌هایش تبدیل کرده و داستان کوتاه جذابی خلق نموده است.

ث) نمازخانه کوچک من

علاقه گلشیری به مسائل روانی و کمبودهایی که همه انسان‌ها کم و بیش به آن‌ها دچارند و آنان را در زندگی و تعامل با دیگران وارد چالش می‌کنند، باعث آفرینش آثاری شده که هر یک در جایگاه خود، اثری استثنایی محسوب می‌شوند و کم‌تر جایگزینی می‌توان برای آن‌ها یافت.

یکی از این داستان‌ها "نمازخانه کوچک من" نام دارد که به زیبایی به بیان روحيات و دغدغه‌های معلمی سی و پنج ساله و مجرد می‌پردازد که یک تکه گوشت اضافی را که

مانند انگشتی سرخ‌رنگ و بی‌ناخن است، در پای چپش یدک می‌کشد. ترس از فاش شدن این موضوع که آن را مانند رازی همواره با خود حفظ کرده است و نوع برخورد مردم با آن را «مالیخولیای ذهن خویش می‌کند و حالت بدبینی و بیگانگی نسبت به دیگران را تحت تأثیر این علت عضوی بسط می‌دهد تا جایی که در نمازخانه‌ای کوچک - همان علت عضوی - مشغول عبادت خویشتن می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۶۸۵).

او همواره از آشکار شدن نقص عضو، دچار هراس و دلهره است و مجبور است برای مخفی نگه داشتن آن، دست به هر کاری بزند. در ابتدای داستان، آشکار می‌شود که او در کودکی اصلاً از وجود چنین ضایعه‌ای ناراحت نبوده است.

«هیچ به فکرش نبودم، کوچک که بودم. می‌دانستم هست. اما مهم نبود، چون مزاحم نبود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۲۵۱).

اما به مرور زمان و بزرگ‌تر شدن راوی، به خاطر سفارش‌های مکرر مادر و پدرش به این‌که جورابش را جلوی غریبه‌ها درنیاورد یا نرفتن با پدرش به حمام عمومی، او هم کم‌کم نسبت به این مسأله حساس می‌شود. اشاره‌ی راوی به عوض کردن پی‌درپی خانه‌شان به دنبال آشکار شدن موضوع برای یکی از همسایه‌ها، بیانگر فقر فرهنگی شدیدی است که خانواده‌ی او و بعدها هم خود او، به آن دچارند و این نکته‌ی کلّی را به ذهن متبادر می‌کند که تا چه اندازه قضاوت و نگرش دیگران در مورد انسان، حتی در مورد مشکلی که خدادادی است و فرد هیچ دخالتی در به وجود آمدنش نداشته، برای افراد مهم است. ترس از فاش شدن ضایعه‌ی راوی برای هم‌سالانش و فریاد "حسن شش انگشتی" آنان، تمام بچگی او را پر کرده و تکه‌گوشت بی‌جان، مانند سایه‌ای وهم‌آلود، بر فضای ذهنی او چنگ انداخته است. حسن روزی را به خاطر می‌آورد که در حالی که کودکی کم‌سال بوده، با کارد آشپزخانه سعی در بریدن تکه‌گوشت دارد، ولی با آمدن مادر، نقشه‌اش بی‌اثر می‌ماند. او با وحشت همیشگی از تکه‌گوشت اضافی، بزرگ می‌شود، ولی آنچه که مسلم است اندیشه‌ی

وجود یک مزاحم آزاردهنده، در تک‌تک ثانیه‌ها و لحظاتی خودنمایی کرده است.

«وقتی، حالا را نمی‌گوییم، با کسی حرف می‌زدم همه‌اش فکر می‌کردم بگوییم، یک دفعه وسط حرفش بگوییم: ببین من شش تا انگشت دارم، ششمی انگشت نیست. صبر کن تا نشانت بدهم» (همان: ۲۵۳).

ولی با بالا رفتن سن راوی و از دست دادن پدر و مادر، که مهم‌ترین کسانی بودند که ترس از آن تکه‌گوشت را به جان او انداختند، به تدریج با مسأله کنار می‌آید و برایش تبدیل به یک موضوع خصوصی می‌شود. او دیگر آنقدر به ضایعه مزاحمش عادت کرده که نگرانش از فاش شدن آن تغییر ماهیت داده و به هراس ناشی از فقدان آن تبدیل شده است. او توضیح می‌دهد که گاهی نیمه‌های شب از خواب می‌پرد و فکر می‌کند که چیزی را گم کرده است و تنها زمانی آرامش می‌یابد که در تاریکی شب، با دستش تکه‌گوشت را لمس کند. این هنگام دیگر هیچ چیز برایش مهم نیست.

«حالا اگر هم بخاری خاموش باشد، یا مادر با آن صورت استخوانی و چشم‌های انگار همیشه گریانش مرده باشد، باشد» (همان: ۲۵۴).

این نکته که قهرمان داستان به آن اشاره می‌کند، بیانگر این است که وقتی شخصی به خاطر نقص یا عارضه‌ای، از جامعه و دیگران طرد شود، این کنارگذاشتگی می‌تواند باعث به وجود آمدن بدبینی مفرط و بی‌علاقگی شدید فرد به محیط پیرامونش گردد و انزوای او از محیط به قدری شدت یابد که فرد به درون خود پناه ببرد و هیچ چیز به جز همان نقصی که باعث جدا شدنش از دنیای پیرامون گشته، برایش مهم نباشد.

در واقع، آن تکه‌گوشت که روزی همه خوشی‌های زندگی راوی را تحت‌الشعاع قرار داده بود، تبدیل به معبود و پناهگاهش شده و وقتی هیچ چیزی نمی‌تواند باعث آرامشش شود، قلب و روحش را التیام می‌بخشد.

«وقتی با کسی راه می‌روم یا حتی حرفم می‌شود، یا توی مدرسه آخر من معلم دمغ

می‌شوم کافی است به پایم نگاه کنم، به همان جا که می‌دانم هست، با آن انحنای ظریف و نوک کوچک و سرخش و بعد دیگر مجبور نیستم سیگار بکشم و احیاناً به دنبال یک میخانه کوچک دنج بگردم که فقط یک میز داشته باشد و یک صندلی» (همان: ۲۵۵).

یک عمر زندگی کردن با تکه گوشت اضافه، موجب به وجود آمدن نظرات جالب و خاصی در راوی شده است. مثلاً او اعتقاد دارد که همه اشیا حتماً یک چیز اضافی یا کمی دارند که از خود شیء جالب‌تر و مهم‌ترند و تا وقتی که دیده نشوند، اضافه یا کم هستند و به محض این که آشکار شوند، دیگر جزو همان شیء محسوب می‌گردند.

اعتقاد به این نظریه باعث می‌شود وقتی که دختر مورد علاقه‌اش از وجود تکه گوشت آگاه می‌گردد و پیشنهاد ازدواج او را رد می‌کند، احساس کند که پناهگاه و پرستش‌گاه خود را از دست داده و دیده شدن آن تکه گوشت که خصوصی‌ترین عضو بدنش و عزیزترین مسأله روحی‌اش بود، سبب عریان شدن روان و شخصیتش شده است و گمان می‌کند که این موضوع، غم‌انگیزترین چیزی است که می‌توانست برایش اتفاق بیفتد.

در این داستان، گلشیری با رفتن به سراغ یک موضوع نادر و بدیع، به خوبی از عهده به تصویر کشیدن یک دغدغه جسمی و روانی که می‌تواند همه زندگی یک فرد را تحت تأثیر قرار دهد و سرنوشت او را از مسیر عادی و جاری خود به طرز شگفت‌انگیزی منحرف کند، برآمده است.

ج) عکسی برای قاب عکس خالی من

این داستان که به شیوه داستان‌های پلیسی به نگارش درآمده، با ایجاد فضایی مبهم و تاریک، مخاطب را وارد سال‌های سیاه استبداد می‌کند و در زندان‌های مخوف و هراس‌آلود، شخصیت‌های اصلی را معرفی می‌کند. شخصیت اصلی این داستان، مانند بیش‌تر داستان‌های کوتاه گلشیری، همان راوی است که در خلال گفت‌وگو با یکی از

" شخصیت‌پردازی " در شش داستان کوتاه... • دکتر لیلا هاشمیان، رضوان صفایی صابر • صص ۱۶۹-۱۹۱ □ ۱۸۷

هم‌بندان سابقش، خاطرات سال‌های زندانی بودنش را مرور می‌کند. موضوع اصلی صحبت آن‌ها درباره سه زندانی سیاسی است به نام‌های "س" که اعدام شده و "د" و "م" که سرانجام آزاد گشته‌اند. راوی در این داستان نیز مانند دیگر داستان‌های گلشیری یک دغدغه روحی دارد. مسأله‌ای که باعث اشتغال همیشگی ذهن وی شده است، این است که نمی‌داند کدام یک از این سه نفر خائن بوده‌اند. مشخصه اصلی شخصیتی راوی در این داستان، تردید و ابهام حجیمی است که در آن گرفتار شده و این سایه سنگین، همه فضای ذهنی و روانی او را پوشانده است.

«در این جا نیز مانند داستان "شب شک"، واقعیت، نمودهای گوناگون و گاه متضاد دارد و راوی نمی‌تواند از میان نظرها و شایعه‌های مختلف به درکی درست از واقعیت برسد» (میر عابدینی، ۱۳۷۷: ۶۸۵).

از میان صحبت‌های او می‌شود فهمید که نقاش قابلی بوده و در زندان به عنوان سرگرمی، چهره هم‌بندانش را طراحی می‌کرده است. تنها چیزی که یک زندان، سخاوتمندانه به ساکنانش هدیه می‌کند، ساعات بیکاری وسیعی است که اگر زندانی کمی اقبال داشته باشد، می‌تواند باعث به اندیشه واداشتن او در خصوص افکار قبلیش شود. در مورد راوی نیز این اتفاق می‌افتد و زندان، نظر او را درباره بسیاری چیزها عوض می‌کند.

«غروب‌ها دور حیاط قدم می‌زدیم. حیاط، چهار دیوار بلند داشت و یک حوض. بیدی هم توی یکی از باغچه‌هایش بود. تعریفی نداشت. با وجود این از همان وقت بود که دیدم بید هم راستی قشنگ است. بعد هم که سرد شد و برف آمد، باز قشنگ بود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۷۴).

از میان همه هم‌بندی‌هایش او تنها کسی است که با گروه‌بان بند، رابطه خوبی دارد. به او انگلیسی یاد می‌دهد و درباره کتاب‌های مطرح روز، از "بوف کور" و "حاجی آقا" گرفته

تا آثار "ماکسیم گورکی"، با او مباحثه می‌کند. سپس نوبت به آقای "س" می‌رسد. هنگامی که او را به بند عمومی منتقل می‌کنند، راوی تنها کسی است که با او رابطه صمیمی‌تری برقرار می‌کند. این در حالی است که دیگر زندانیان به او به چشم یک خائن نگاه می‌کنند و حتی زمان بازی شطرنج، هرگاه "س" به زندانیان، مطالبی در مورد بازی می‌گوید و آنان را راهنمایی می‌کند، عمداً عکس سخنان او مهره‌ها را حرکت می‌دهند. آنگاه "س" دوباره به راوی پناه می‌آورد و با وجودی که راوی هیچ مهارتی در شطرنج ندارد، با او به بازی مشغول می‌شود و بارها و بارها، از روی قصد به او می‌بازد.

شخصیت چندگانه راوی، زمانی در داستان آشکار می‌شود که او اعتراف می‌کند، هنگامی که چند نفر از زندانیان را از بند به انفرادی بردند، همه زندانیان با باور این که "س"، آن‌ها را لو داده است تصمیم به انتقام می‌گیرند و با ترتیب دادن یک بازی و سرانجام باخت "س"، شروع به مشقت و لگد زدن به او می‌کنند. راوی که در بازی شریک "س" بوده، اقرار می‌کند که محکم‌ترین مشقتها را خودش به شریکش می‌زده و وقتی "س" از او می‌پرسد، فکر می‌کند کدام یک بوده‌اند، اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. این اتفاق تا پایان بازی تکرار می‌شود و "س" زیر مشقت و لگدهای راوی، سیاه و کبود می‌گردد.

زاویه‌های تاریک شخصیت راوی در جای دیگری نیز نمود پیدا می‌کند. زمانی که "س"، از راوی می‌خواهد هنگامی که آزاد شد، حتماً سری به خانواده و زن و فرزندان او بزند و خبر سلامتی‌شان را به آن‌ها بدهد، راوی قول می‌دهد این کار را انجام بدهد. اما پنج ماه بعد از آزادی از زندان، تازه به فکرش می‌رسد که به سراغ خانواده "س" برود، شاید به این نیت که بتواند دختر "س" را که از او پیش راوی تعریف کرده بود، ببیند. وقتی با همسر "س" روبه‌رو می‌شود، به دروغ می‌گوید که دو روز است از زندان آزاد شده، ولی ماجرای را می‌شنود که اصلاً انتظارش را نداشته است. "س" اعدام شده است. اما خیانت‌های راوی به "س" به این جا ختم نمی‌شود. او به یاد می‌آورد که "س" یا همان "سرداری"، زمانی به او

گفته بود:

«دخترم بدک نیست. نامردی نکنی، ها! و من کرده بودم. راست می‌گفت، بدک نبود»

(همان: ۱۸۳).

مهم‌ترین نکته‌ای که مخاطب با خوانش دغدغه‌های روانی راوی با آن روبه‌رو می‌شود، این است که چگونه شرایط زندگی و اتفاقات محیط پیرامون، می‌تواند یک آدم روشن‌فکر را که زمانی تمام ایده‌آلش، تغییر اوضاع خفقان‌آور و متشنج اطرافش بوده و حتی به خاطر این عقیده به زندان افتاده و در عین حال از روحیه لطیف و ذوق هنری بهره‌ای دارد و شعر می‌سراید، به انسانی شکاک، مردد، خائن، دروغ‌گو و بی‌رحم، تبدیل کند.

نکته جالب دیگری نیز در ضمن شخصیت‌پردازی زیبای این داستان نهفته است و آن هم شخصیت گروهبان است که با وجود شغل خشن و ظالمانه‌اش، دارای جنبه‌های مثبت شخصیتی و رفتاری است. گروهبانی که ادعا می‌کند در تمام دوران خدمتش، فقط یک‌بار یک‌نفر را زده است و بیش‌تر اوقات خود را در زندان به خواندن کتاب و آموزش مهارت‌هایی که فاقد آن‌هاست، اختصاص می‌دهد.

تقابل نیروهای خیر و شر در دالان‌های پیچ‌پیچ روحی و ذهنی یک فرد، همواره می‌تواند موضوع جالب و قابل‌پردازشی برای یک داستان روان‌شناسانه قوی باشد و گلشیری با آگاهی از این نکته، بار دیگر داستانی تأثیرگذار را به مخاطبان آثارش تقدیم کرده که قهرمانانش نه کاملاً سفید هستند و نه کاملاً سیاه. هم می‌توانند شعر بگویند و هم خیانت کنند. این پرسوناژها به مخاطب یادآوری می‌کنند که یک انسان، مجموعه‌ای است از خوبی‌ها و بدی‌ها و این محیط و شرایط زندگی است که زمانی باعث پرورش بیش‌تر نیروی خیر در ضمیر بشر می‌شود و زمانی سبب برجسته شدن نیروی شر و پلیدی نهفته در ذات او می‌گردد.

نتیجه

پرداختن به شخصیت‌ها و تمایلات ذهنی و دغدغه‌های آن‌ها، یکی از عناصر مورد علاقه گلشیری بوده و می‌توان گفت که او بیش‌تر آثارش را بر پایه همین مؤلفه به نگارش درآورده است. مسائل درونی، افکار و دل‌مشغولی‌های قهرمانان نوشته‌هایش، بیش‌ترین حجم داستان‌های او را به خود اختصاص داده‌اند.

به‌طور کلی، تردید، هراس، توهم، اختلالات شیذوفرنیک و اسارت در روزمرگی و بیهودگی، مهم‌ترین ویژگی‌های تشکیل‌دهنده فضای روانی شخصیت‌های آثار گلشیری هستند که می‌توان آن‌ها را نمودی از جو حاکم بر دوران نگارش داستان‌ها، که مملو از ظلم و استبداد و وحشت بود، به حساب آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در اوایل دههٔ چهل شمسی، هوشنگ گلشیری و هم‌فکرانش برای طرح دیدگاه‌های تازهٔ خود در مقابل جریان‌های ادبی و سنت‌گرای انجمن شعر صائب در اصفهان، سلسله‌جلساتی را تشکیل دادند که بعدها جنگ اصفهان نام گرفت. اولین جلسات جنگ اصفهان در کنار قبر صائب برگزار شد. از دل همین جلسات بود که نویسندگان و نظریه‌پردازان ادبی دههٔ چهل و پنجاه شمسی در ایران بیرون آمدند. مجلهٔ جنگ اصفهان، شمارهٔ اول، ۱۳۴۴ محصول همین دوره است. هستهٔ اصلی اصحاب جنگ این‌ها بودند: محمد حقوقی، اورنگ خضرای، روشن رامی، رستمیان، جلیل دوست‌خواه، محمّد کلباسی، هوشنگ گلشیری و احمد گلشیری. از شمارهٔ دوم ابوالحسن نجفی، احمد میرعلایی، ضیاء موحد و بعدتر تعدادی از نویسندگان و شاعران جوان به حلقهٔ همکاران جنگ اصفهان پیوستند. جنگ اصفهان که این جمع را به عنوان قطبی در ادب معاصر شناساند کمابیش با همین ترکیب تا سال ۱۳۶۰ در یازده شماره منتشر شد. بهرام صادقی، محمود نیک‌بخت، احمد اخوت، رضا فرخفال، محمد کلباسی، مجید نفیسی و یونس تراکمه، از دیگر یاران جنگ اصفهان بودند. برخی از بهترین آثار ادبیات معاصر ایران اولین بار در این جلسات خوانده و نقد شدند. ملکوت نوشتهٔ بهرام صادقی و سازده احتجاج نوشتهٔ هوشنگ گلشیری از این جمله‌اند.

منابع

۱. زرشناس، شهریار. (۱۳۸۷). جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر. تهران: کانون اندیشهٔ جوان.
۲. گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۲). نیمهٔ تاریک ماه. ج ۲. تهران: نیلوفر.
۳. مالرو، آندره. (۱۳۶۳). ضد خاطرات. ترجمهٔ سیدحسینی و نجفی. تهران: خوارزمی.
۴. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران. تهران: اشاره.
۵. میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). صد سال داستان‌نویسی ایران. تهران: چشمه.



Islamic Azad University
Shahrekord Branch
Deputy of Research

**The Journal of Literary Criticism
and Stylistics Research (JLCSR)**

Vol.1, No.2

JANUARY 2011

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)

License Holder: Islamic Azad University, Shahrekord Branch

Director: Dr. Mohammad Hakimazar

Editor-in-Chief: Dr. Jahangir Fekri Ershad

Managing Director: Dr. Asghar Rezapoorian

Editorial Board:



Dr. Mohammad Ali Atashsowda	Assistant Professor
Dr. Mohammad Reza Akrami	Assistant Professor
Dr. Mohammad Hakimazar	Assistant Professor
Dr. Asghar Rezapoorian	Assistant Professor
Dr. Mas'oud Foroozande	Assistant Professor
Dr. Jahangir Fekri Ershad	Professor
Dr. Ali Mohammadi Asiabadi.....	Assistant Professor

The Journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.

The authors are responsible for the published materials.

Persian Editor: Dr. Mohammad Hakimazar

English Editor and Translator: Amir Sabzevar

Islamic Azad University, Shahrekord Branch Publications

Assistants & Coordinators: Narges Karimian

Cover Designer: Karim Monzavi

Copy Preparation: Mohammad Ghasemi, Hajar Hasanzadeh Soureshjani

Lithography: Soroush Shahrekord 3345409

Under Permission No. 87.175223 Dated Augst 2009 Issued by Islamic Azad University, Central Office, 56th Commission on certifying & Evaluating scientific journals.

This Journal will recieve scientific rating from the certifying & Evaluating Commission of Islamic Azad University in the near future. After receiving the scientific rating, it is obvious that all the articles printed in the back issues will be subject to the proposed benefits.

Address: The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR), Literature & Humanities Faculty, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, p.o box: 166, Shahrekord, Iran.

Tel: (0381) 3361039

Website: www.iaushk.ac.ir

Mobile Phone: 09136057310

E.mail: naghdosabk@gmail.com

Index

Stylistic Aspects in Artistic Prose with a View on Brilliant Works	5
Dr. Mohammed Hodjat	
Comparative Morphology of Khane Haftom Rostam and the Legend of Saed Ibn_e_Fares	6
Ahmad Rahimkhani Samani	
The Role of Interlocutor in Forming the Structure of Masnavi.....	7
Mohammad Reza Zia	
Simile and Description: The Two Characteristics of Ebtehaj's Poetic Style..	8
Dr. Ahmad Ghanipour Malekshah, Dr. Morteza Mohseni, Bahador Shakerinasab	
An Analysis of Linguistic Stylistics of Shams Tabrizi's "Maghalat".....	9
Dr. Ali Mohammadi	
Psychological Analysis of Khensa's Poems.....	10
Maryam Naghdi Dorobati, Abbass Yadollahi	
A Structural Review of Style, Narration and Narrator in Ganjinat_ol_Asrar by Omman Samani	11
Dr. Mazaher Nik'khah, Hodjatollah Rabiei, Farshid Bagheri	
An Analysis of Characterization in Six Short Stories by Hushang Golshiri	12
Dr. Leyla Hashemian, Rezvan Safaei Saber	

**Stylistic Aspects in Artistic Prose
with a View on Brilliant Works
Dr. Mohammed Hodjat¹**

In this article artistic prose in some of the famous Persian prose is investigated from the beginning until the end of cacozelia (overwriting) period. For this purpose selected brilliant works that are codified in this style with new and different scope are extracted and their important points are scrutinized. In the same vein, the history of artistic prose and its vital elements in the selected works is also investigated.

In this essay we show some new trends about the introduction of artistic elements in works of that period especially outstanding works like Tarikhe vassaf, Dorre nadere, Kelile and demne, and Nafsat_ol_masdoor.

Key words: Dorre Nadere, Nafsat_ol_Masdoor, Kelile and Demne, Style, Tarikhe Vassaf, Writing Style.

1. Assistant professor Islamic Azad University, Kerman Branch

Comparative Morphology of Khane Haftom Rostam and the Legend of Saed Ibn_e_Fares

Ahmad Rahimkhani Samani¹

By comparing □Khane Haftom-rostam from Shahname with □Saed Ibn_e_Fares from "One Thousand and One Night", this article attempts to generalize this morphological comparison to different parts of these two texts and analyze their similarities and differences between them. Such a comparison, can, with no doubt, reveal ignored aspects of their reciprocal impact on each other. Since □onethousand and one night has its roots back in pre-Islamic Iran, this research can provide those interested with more insight toward researching this invaluable piece of literature.

Key words: Comparative Morphology, Shahname, Haft Khan, Saed Ibn_e_Fares, Legend

1. Old Persian Texts Reseacher.

The Role of Interlocutor in Forming the Structure of Masnavi

Mohammad Reza Zia¹

Masnavi has several unique characteristics among all literary works of the world. One of them is, to create extemporization and present it to the addressee. In fact, the fundamental reason of creation of Masnavi is the presence and demands of addressee.

In this article, the researcher attempts to reveal how the addressee plays a role in the creation of Masnavi in its current form. The structure of Masnavi is based on several anecdotes or fables within each other. Presenting some anecdotes, tales, verses and verbosity and brevity of them and also focusing on a particular part of the anecdote or even existence of many pornographic verses and anecdotes and the general forms of the whole work, are the consequences of the presence of addressee at the time of the creation of Masnavi.

In fact, Molavi and the addressee together form the structure of Masnavi.

Key words: Interlocutor, Masnavi, Rumi, Anecdote, Association

.1 Old Persian Texts Reseacher.

Simile and Description: The Two Characteristics of Ebtehaj's Poetic Style

**Dr. Ahmad Ghanipour Malekshah,¹ Dr. Morteza Mohseni,²
Bahador Shakerinasab³**

Among the Ebtehaj's poems, simile and description have a crucial place to the extent that these techniques can be regarded as stylistic features of this poet. In many cases the poet, in order to induce his traditional and modern thoughts, makes use of these two techniques. What is more important in the rhetorical structure of a work is simile, and other elements like metaphor, personification and allusion are considered as subcategories of simile.

On the other hand, study on this rhetorical element in stylistics is very important because understanding these mental connections, which can be both sensory, or both intellectual, or one sensory and the other intellectual, can be influential in intensity and laxity of allusions. In stylistics, the case of allusion can create a particular viewpoint and distinguish one character from the other.

Extension and development of simile and use of adjectives in various manners has made Ebtehaj's poems significant. In this research, use of simile and description in Ebtehaj's works will be investigated.

Key words: Simile, Description, Shadow, Adjective.

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran

2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran

3. M.A in Persian Language and Literature

An Analysis of Linguistic Stylistics of Shams Tabrizi's "Maghalat"

Dr. Ali Mohammadi¹

The language used in the Shams's "Maghalat" is unique and to a much extent different from the language of previous and following periods. This characteristic is so unique that some scientists ascribe it to the writer's colloquial and informal style. It is colloquia whose speaker has not engaged in its writing, recording, and editing. Other writers, who engaged in writing these colloquia, in order to be faithful to the speaker, have recorded every single detail of the speech. They acted, as far as possible, like stenographers to render a vivid picture of the speaker's speech. These observations are confirmed by historical pieces of writing. We are faced with a text named Shams's "Maghalat" which have especial style whose features can be shown by thorough analysis. This article has two aims: firstly, stylistic features of Shams's "Maghalat" are introduced; secondly, it points out the differences between them and other similar texts and tries to briefly compare them with each other.

Key words: Stylistic Feature, Maghalat, Shams Tabrizi, Understanding

1. Associate professor, Boobalishina Hamedan University

Psychological Analysis of Khensa's Poems

Maryam Naghdi Dorobati,¹ Abbass Yadollahi²

Analyzing literary and artistic innovations from a psychological point of view not only does show many spiritual and mental characteristics of their creators but also reveals some of their undisclosed mental states. In fact, psychology tries to go from undisclosed toward the revealed. In this article, the focus is on analyzing Khensa's elegies, one of the poets before Islam, from a psychological point of view.

Elegy which is one of the themes of poems was prevalent before Islam and tribal bloody battles were the main reasons of its creation. This kind of poem is replete with pure affections and the poet tries to express his or her grief and misery in the absence of beloved ones. The psychological characteristics of Khensa's poem are sorrow-loving, pondering over death, bewailing and her loneliness.

Key words: Khensa, Psychological Analysis, Bewailing, Old Arabic Poem.

1. Islamic Azad university, Shahrekord Branch. Lecturer

2. M.A in Arab Language and Literature

A Structural Review of Style, Narration and Narrator in Ganjinat_ol_Asrar by Omman Samani

Dr. Mazaher Nik'khah,¹ Hodjatollah Rabiei,² Farshid Bagheri³

There is a significant difference between Ganjinat_ol_Asrar and other narrations of the event of Ashoora. The poet of this literary work has, with a mystical and tasteful glance, associated this event to Misaghe Alast (eternal vow) with a theosophical attitude. This article has tried to examine the narration of this work with a view to the ideas of structuralism about narration. Also, it has attempted to briefly define and clarify Proposition and development of the narration.

Moreover, some parameters of structuralism in narration of Ganjinat_ol_Asrar have been analyzed. Additionally, it has noted the narrator of the story.

Key words: Narration, Ganjinat_ol_Asrar, Narrator, Style, Omman.

1. Assistant professor, Islamic Azad university, Shahrekord Branch.

2. Islamic Azad University, Shahrekord Branch. Lecturer

3. Islamic Azad University, Boroojen Branch. Lecturer

An Analysis of Characterization in Six Short Stories by Hushang Golshiri

Dr. Leyla Hashemian,¹ Rezvan Safaei Saber²

If developed and handled deftly by the writer, characterization, which is considered as one of the main components of a story, can be a point of strength which could attract the reader. With the rise of the modern novel, in which the writer focuses on the mental and psychological state of protagonists and antagonists, the element of character and the way it is handled received more attention than ever on the part of the writers. This tendency in Western literature is best exemplified in some works by Joyce, Woolf, Kafka and Faulkner. Following their acquaintance with this tendency in Western literature, Iranian writers, too, inclined toward psychological novels dependent upon the element of character. Among these writers is Hushang Golshiri who, despite the small number of his works, came to establish his personal style regarding a type of fiction which relies upon strong characterization and intends to display the psychological concerns of characters. This paper is an attempt to analyze characterization in six short stories by Golshiri.

Key words: Short Story, Characterization, Protagonists and Antagonists, Hushang Golshiri.

1. Assistant professor, Booolisina Hamedan University

2. M.A in Persian Language and Literature